Biblioteca de artă

125

Biografii. Memorii. Eseuri

liniile mîinii

Am intitulat această carte *Liniile mîinii* pentru că pictura este și ea o scriitură. Scrii întotdeauna despre ceva, dar despre ceva pe care nu-l vezi decît scriind. Puterea de seducție a criticii de artă se trage din faptul că, de data aceasta, scriitorul vede lumea despre care va scrie înainte de a scrie. Lume gata făurită, filtrată dar nenumită. Lui nu-i rămîne decît să găsească cuvintele.

GAËTAN PICON

Lei 7

Gaëtan Picon

liniile mîinii

Editura Meridiane

GAËTAN PICON
Les lignes de la main

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Gaëtan Picon

liniile mîinii

Traducere de
TEA PREDA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1974

Pe copertă :
FERNAND LÉGER,
503,
1943—1944

Imaginea declanșează în mod firesc scrierea. Chiar dacă se feresc să aprobe condamnarea fără apel dată de André Breton, scriitorii au cu artele plastice un raport pe care nu-l au, ca atare, cu muzica. În ceea ce mă privește, între literatură și muzică, am resimțit (și deplîns) un fel de incompatibilitate practică : atît una cît și cealaltă au nevoie de timp, de același timp, care nu poate fi împărțit ; a asculta, ca și a citi, înseamnă să te scufunzi într-un fluviu, ce-ți solicită, urmîndu-l, o viață întreagă : în timp ce este oricînd posibil să sesizezi, de pe țărmuri, cu o privire rapidă, imaginile acestea ce se amestecă apoi în durata unei mai mult sau mai puțin atente reverii.

Dar fără îndoială, este vorba aici de mai mult. Imaginile pe care le stîrnesc cuvintele ca și cele pe care le prezintă direct pictura și sculptura pornesc din aceeași lume. O oarecare tradiție a scrierii rivalizează fățiș cu mijloacele picturii ; dar aceea ce pare a ignora vizibilul încă mai luptă cu el, ducînd cît mai departe cu putință ceea ce, totuși, nu poate fi întîlnit decît la el. Scrierea reface vizibilul, sau îl epuizează pînă la invizibil. Pictura însăși, prin mijloacele vizibilului, poate să vrea să elibereze invizibilul, iar cea mai abstractă scriere

stîrnește încă imagini. Și ele pornesc atît de bine dintr-un același loc încît scriitorul, atunci cînd abordează opera plastică după ce vorbise despre opera scrisă, se simte în mod paradoxal mai aproape de disciplina sa, de propria sa spontaneitate creatoare : imaginile secunde ale artei funcționează precum materia primă a lumii pentru poet sau pentru romancier. De unde seducția și facilitatea criticii de artă : lumea primită este dinainte filtrată — *ceea ce suprimă obstacolul care împiedică sau întîrzie creația literară : însăși necesitatea acestei filtrări ; opera de artă e o prezență ce solicită cuvintele, le strecoară prea iute sub pană. De aici mecanismele lirice ce se-ntîlnesc în cea mai bună și cea mai proastă critică de artă (lucru ce ar fi interesant de studiat cu precizie), ca și cum te-ai auto-seduce să devii scriitor — la un preț atît de convenabil. Dar, prin aceasta chiar, cea mai facilă dintre critici este și cea mai dificilă : în realitate, opera de artă nu așteaptă semnul nostru, ea este deja un semn — care rezistă cu atît mai mult descifrării noastre cu cît sîntem liberi să-l înțelegem după bunul nostru plac și cu cît acel* deja spus *nu există în* dat-ul de văzut *decît disimulat în miezul latentului și ambiguului.*

Primele texte ridică pe un plan teoretic probleme ce se află la orizontul întregii cărți : probleme comune artelor plastice și literaturii. Cît despre studiile ce le succed, nu trebuie subînțeleasă nici o judecată de apreciere în spațiul diferit acordat. Anumite texte sînt pur și simplu legate mai mult decît altele de o circumstanță ce interzicea fie o desfășurare mai amplă, fie o analiză a operei în întregimea sa.

I

SUBIECTUL ARTEI

Astăzi, subiectul artei — acel ceva despre care arta vorbește — pare a fi pe punctul de a suferi o alterare decisivă. Sau mai degrabă pare a fi pe punctul de a dispare. Arta vorbește, vorbește încă în jurul nostru. Adesea cu ferma hotărîre de a nu vorbi despre nimic.

Ca și cîmpul intelectual, cîmpul artistic este străbătut, de cîțiva ani, de o cu totul altă tensiune — încărcat cu o electricitate cu totul nouă. Un sistem care suprapunîndu-se unei tentații permanente a spiritului și unei lungi tradiții de succes în științele naturii poate pentru prima oară, să-și dea măsura în domeniul științelor umane (și omul, ni se spune, e pe punctul de a-și desăvîrși istoria, în măsura în care se constituie aceste științe ale omului), o relație sensibil modificată între societate și cultură, noi vegetații artistice, conivența acestora : ne vedem nu numai constrînși să punem în discuție problema în termeni diferiți, ba chiar puțin mai lipsește ca, pentru prima oară, problema să apară pe punctul de a fi definitiv rezolvată, în afara noastră, fără nici o tragere de inimă din partea noastră.

Problema artei, pînă acum douăzeci de ani, ne reținea atenția în măsura în care nu permitea altă soluție decît cea pe care eram dispuși să i-o dăm. Puteai să te întrebi ce s-ar cuveni să faci, desigur, nu pentru că arta ar fi

putut fi determinată vreodată de vreo idee, dar ea nici nu se determină fără a-și face o idee oarecare despre a ea însăși, fără o legătură cu o conștiință *activă* care s-o justifice sau s-o prevină, s-o încurajeze sau s-o tulbure.

Tot așa cum arta, de-a lungul secolului al XIX-lea, n-a încetat să avanseze pe un teren foarte accidentat și polemic, cu răspîntii la care eziți, cu racursiuri amețitoare, și chiar cu unele locuri minate de unde unii făceau imediat cale întoarsă, nu mai departe de-acum douăzeci de ani o polemică privind abstracția și figurația, angajarea și intemporalitatea, ambiguitatea și comunicarea fără echivoc putea să pară actuală, artistul fiind încă o ființă ce-și căuta adevăratul drum, ca și cum ar fi existat un drum pe care l-ai fi putut descoperi sau pierde.

Criticul aprecia calea descoperită sau pierdută. Avea o hartă rutieră cu mari căi de circulație și cu sensuri interzise ; fiecare vorbea un limbaj de preferință.

Cu douăzeci de ani în urmă, însuși spațiul gîndirii filozofice, dominat atunci de un existențialism ce punea accentul pe conștiință ca alegere, ca proiect, de simțul concretului, al inepuizabilului, de încetineala fenomenologiei, și de un marxism pentru care angajarea era nu atît rezultanta unui determinism cît adeziunea unei conștiințe ce nu putea voi decît adevărul, contribuia cu putere să ne facă să simțim în acel moment al artei suspens-ul unei libertăți a cărei responsabilitate să fie întreagă.

Nu e mult timp de-atunci. Dar totuși foarte mult. La fel de mult ca între preistorie și istorie, sau mai degrabă — căci abia în momentul acela eram în istorie — la fel de mult ca între o istorie ce poate părea uneori încheiată, și în care s-au succedat și opus întreprinderi ce n-au existat ca atare decît prin decizia și preferința unei parțialități, și manifestarea unei totalități virtuale, proiectată inevitabil în timpul ce o segmentează diacronic, dar care nu are alt raport cu timpul și cu libertatea subiectului decît

cel al unei limbi care, vorbită în momente diferite de către indivizi diferiți, există totuși în chip impersonal, sincronic și incontestabil.

Rotativele tipografiei par uneori că lasă să alerge pe pagini linia fragmentată a unui discurs continuu și anonim. Hîrtia se impregnează de cuvinte precum sugativa de cerneală ; o mulțime de obiecte pictate sau sculptate, fie că acoperă simezele sau jalonează sălile, expun structurile generale ale viziunii sau ale motricității, axele manipulărilor noastre.

Conștiinței perplexe îi urmează o conștiință somnambulică, obiect al unei analize care o va învăța ce face fără ca ea s-o știe, analiză ce impune conștiinței artistice acest statut de conștiință falsificată care, în fond, este aceea a unui sălbatic ce se crede din aceeași substanță ca și totemul său, a visătorului care nu crede decît în conținutul manifest al propriului său vis, sau a burghezului care crede în libertatea unei societăți de exploatare.

Vocilor care-și căutau propria lor sonoritate întrebînd acel lucru care, dintre toate, ar fi putut să le-o retrimită ca ecou, îi urmează arta care nu este un ecou, care nu pune nici o întrebare, care exprimă pur și simplu posibilitățile de exprimare, care deschide evantaiul tuturor combinațiilor posibile, arta care nu urmărește nimic, care nu ascunde nimic, care ni se înfățișează ca obiect fără a disimula nimic în spatele acestuia, obiect pe care cunoașterea îl grupează și analizează fără să fie cazul — de vreme ce totul provine din aceeași țesătură —, de a prefera un eșantion altuia, de vreme ce totul este în mod egal vid sau la fel structurat. Încît critica, ce se află cu știința structuralistă cam în același raport ca etnologia față de sociologie, operînd asupra unor fragmentări concrete, dar care caută și ea ordinea infailibilă și totodată indezirabilă a acestor fragmente, și neavînd altă lege decît cea pe care Spinoza o impunea filozofiei, *non ridere, non lugere, neque detestari sed intelligere,* poate vorbi in-

diferent de oricare operă și chiar să se mulțumească să vorbească despre una singură, critica de referință, de confruntare dispărînd odată cu critica de preferință în fața unei critici chimice care procedează prin extrageri de părți dintr-un tot.

Și, la orizontul acestui zumzet al rotativei ce crește precum rumoarea continuă a oceanului, ceea ce începem să auzim, este țîrîitul mașinii electronice, mașină care, lăsîndu-l de o parte pe autor, și capabilă fiind de a ne furniza de la sine combinația particulară pe care o putem dori, ne va scuti totodată de a alege în materie de consum. Căci cine va mai avea un cîntec preferat atunci cînd cîntecul nu va mai fi fost creat după însăși mișcarea ce îndeamnă să-l ceri ? Doar acel ceva va putea fi cerut pe care mașina e făcută să-l procure : dovada forței combinatoare, cîntul și nu cîntecul preferat, exemplul unei imagini și nu *această* imagine exemplară. — Mașină pe care o pregătesc și o cheamă cu suplicațiile cele mai fierbinți cei pe care-i magnetizează aerul polar al cunoașterii, electricitatea agitată și tulburătoare a fuziunii, sau, mai mult, generozitatea și resentimentul ce se împletesc în oamenii acelor *mass media*, mașină însă de care se îngrozesc ca și de păianjenul uriaș de care vorbește Lautréamont, și încă și mai mult decît de ciuperca atomică, pe care, cel puțin, ți-e imposibil s-o dorești —, chiar dacă secretă un ciudat venin anesteziant cu care riscă să se obișnuiască pe deplin toți cei pentru care arta înseamnă spațiu de respirație.

Arta în trecutul său, știm acest lucru, n-a fost niciodată atît de prezentă cum este de douăzeci de ani încoace. Ba chiar s-a și apropiat considerabil, ca și cum și-ar fi lichidat demarcația.

Și totuși eu separ anevoie rumoarea aceasta anonimă a rotativelor, țîrîitul acesta al mașinii electronice, de zgomotul pe care-l fac pe tro-

tuarele noastre chioșcurile încărcate cu cărți de buzunar, de zgomotul ușilor turnante prin care dispare înghițită ca într-un metrou în orele de vîrf, mulțimea (cum să nu recunoști : impresionantă ?) a exponatelor.

Pentru cel pe care îl iau drept subiectul artei, omul pentru care arta, indiferent de momentul istoriei sale, înseamnă mediul natural de respirație, prezența culturii încheiate nu este de loc o consolare sau o apărare împotriva valului de aer rece pe care-l simțim venind.

Nu este în cauză numai această prezență, care ar fi de ajuns să creeze impulsul de aer steril, o aceeași mișcare care face să pară arta trecută ca dată într-o proximitate ce ne dispensează să căutăm drumul nostru de la el la noi, și arta care se face, arta care vine, drept un lucru pe care nu putem decît să-l primim ca atare, în fața căruia nu putem nici să rîdem, nici să plîngem, nici să detestăm, ci numai să înțelegem.

Trecutul artei încheiate este redat prezent tuturor. Acest eveniment al timpurilor noastre, eveniment de nestăvilit, ireversibil, pe care totuși mulți găsesc cu cale să-l exalte ca și cum ar fi putut să nu se producă, atrage după sine o alterare profundă a relației dintre subiectul artei și artă însăși.

Culturile au devenit Cultura. Cultura nu este o cultură, o ordine particulară a spiritului, ea este participarea fiecăruia la totalitatea cunoscută a acestor ordine particulare.

A vorbi despre cultura contemporană nu este, evident, totuna cu a vorbi despre cultura greacă sau islamică. Ea nu se poate defini prin aria sa geografică, de vreme ce nu mai cunoaște îngrădiri teritoriale, culturile asiatice, africane arzîndu-și — la capătul acestui proces de diminuare a entropiei ale cărei începuturi le diagnostica, melancolic, Segalen, în China de la începutul secolului — zeii lor indigeni pentru a obține egalitate politică, pe rugul

acestui zeu care a invadat atît de puternic universul încît a uitat, ca și noi toți, că s-a născut în Occident.

Cultura contemporană nu se poate defini decît prin data sa. Cu toate acestea, evităm să vorbim despre cultura barocă sau cea a Renașterii : ea pare să aparțină mai puțin unei curbe istorice, situîndu-se mai degrabă într-o lume de dincolo, la capătul însuși al istoriei, în față-n-față spiritului cu structurile sale și cu posibilitățile sale.

Punerea la dispoziția fiecăruia a întregului trecut nu se poate face decît nivelînd înlănțuirea continuă ale cărei asperități ne stîrneau, mai mult decît altele, dorința de a porni la drum dis-de-dimineață, ștergînd toate accentele în favoarea unei echivalențe care face ca fiecare regiune să fie la fel de apropiată, la fel de depărtată. Îmbrățișăm continuitatea dintr-o privire, n-avem timpul să refacem, aici sau acolo, drumul ce a dus de la momentul în care cuvintele lipsesc la acela în care sînt găsite. Nu putem sesiza decît rezultatele limbajului, formele sale, niciodată o semnificație, pe care, descoperind-o, să facem din istoria sa istoria *noastră*. Nu există ungher ca să-ți așezi patul așa cum ai dori într-un spațiu atît de impunător, care nu permite nici o discuție, și oricum prea vast ca să putem să ne instalăm într-însul.

Totalitatea își găsește echilibrul prin indiferență ; ea nu e suportabilă decît printr-o întreagă serie de operațiuni de reducție care ne fac să trecem de la lucrul însuși, obiect al unei percepții care ar trebui s-o vadă cum își face drum de la bolboroseală la cuvînt, de la anonimat în prim-planul indentității sale, care ar regăsi-o, pe ea, inepuizabila, nelimitata în acest loc și în acest timp din care nu poate fi dezrădăcinată, la imagini pe care să le cuprinzi dintr-o singură privire sub hîrtiile liniate, transparente, ce trimit întruna traiectoriile lor uniformizante, reproduceri după

care-ți este îngăduit să reproduci, elemente ușoare, deplasabile, transferabile fără a opune rezistență.

Este de la sine înțeles că nu atît proximitatea ca atare este devitalizantă ; ea este astfel *pentru noi*. De la arta societăților religioase la aceea a unei societăți revoluționare, sau cel puțin a unei societăți într-un moment revoluționar, se știe prea bine că proximitatea poate fi cea a vieții, dar noi, pentru că sîntem disociați, trebuie să descoperim drumul întîlnirii noastre ; și a primi spectacolul tuturor jocțiunilor istoriei n-are nimic de-a face cu descoperirea unui drum.

A justifica existența caselor de cultură sau a muzeelor prin catedrale, răspîndirea cărții de buzunar prin răspîndirea Bibliei, înseamnă să confunzi adevărata proximitate cu cea a unei răspîntii derutante. Proximitatea indiferent a ce, proximitatea totului este cea amenințătoare, și cu atît mai mult cu cît ne este, oarecum, impusă ; un respect indistinct față de orice moștenire este singura notă afectivă ce ne colorează indiferența. Căci creația a trebuit întotdeauna să-și caute locul golului său traversînd o grămadă de lucruri mai mult sau mai puțin stînjenitoare ; ba chiar stînjenirea aceasta a făcut-o să deschidă ferestrele ; și există un mod foarte simplu de a te debarasa de ceea ce te incomodează, acela de a-ți da foc mobilelor. E deajuns intransigența, înflăcărarea și logica unei pasiuni, pe care o mai aveam încă, adolescenți, cînd descoperirea lui Rimbaud sau a lui Cézanne ne despărțea de Racine sau de Rafael, dar pe care ne-o interzice conștiința superioară ce ne impune drept lege a înțelege totul.

Mișcarea suprarealistă, gustul constant al atîtor artiști contemporani pentru artele primitive, pentru arta naivă, sau *brută ;* iată tot atîtea moduri de a arde mobilele pentru a păstra focul ; tot atîtea tentative de a ieși din spațiul mental în care toate imaginile coexistă pentru că sînt fără densitate și în nemișcare, și

de a regăsi un spațiu de non-coexistență în care rădăcinile sînt prea groase și au prea multă vitalitate ca să nu revendice tot locul. Căci așchiile căzute din ochiul și mîna sălbatică sînt pentru noi nu atît lecții sau confirmări stilistice, cum s-a spus pe nedrept, de pildă despre raporturile dintre cubism și arta africană, ci tot atîtea bucăți din lemnul adevăratei cruci, tot atîtea bucăți de silex, păstrînd căldura focului, tot atîtea *scîntei de aur ale luminii naturale*.

Dar noi nu avem decît nostalgia ochiului acesta sălbatic.

Mișcarea prin care s-a încheiat și apropiat această totalitate a culturii își are corespondentul său în mișcarea prin care s-a inaugurat și prin care continuă creația contemporană.

În fața culturii de consumat ca și în fața artei ce de pe acum i se alătură, iată-ne ca în fața unui limbaj, a unei lumi. Vreau să spun : ca în fața limbajului, a lumii, în calitate de obiect al cunoașterii, infailibil, inapreciabil, indezirabil și nicidecum ca în fața unui accent particular dat acestui limbaj, acestei lumi sau ca în fața alegerii dorinței.

Căci în alunecarea care îndepărtează de mai bine de un secol arta noastră de toate formele anterioare de artă (spun *toate :* ce poate fi mai fals decît apropierea artei noastre de anumite arte anterioare, sub pretext că acestea nu erau figurative ?), nu e adevărat că primul motor ar fi fost o voință demiurgică de abstractizare, eliminarea lumii în folosul unei iscălituri grijulii de supraviețuire a sa în istorie.

Cînd Malraux, vorbind despre aceleași tablouri, ale lui Manet, și descoperind în ele susurul izvorului artei moderne, scrie că arta modernă începe în momentul în care Manet decide a fi totul și cînd modelul său (Clémenceau, Mallarmé) este redus prin a nu mai fi nimic și cînd Georges Bataille evocă „majestatea" oricui și a oricărui lucru aparținînd fără altă

rațiune *de ceea ce este*, și care revelă „forța picturii", Bataille este cel care are dreptate. Iar cuvîntul „majestate", folosit de Bataille, arată cum trebuiesc înțelese celelalte cuvinte : „forța picturii".

Pictura nu se substituie slăbirii realului ; forța sa este în slujba oricărui lucru, a insignifiantului încărcat de sens pentru că e real. Arta modernă se naște într-adevăr din invazia realului, invazie provocată de nesățioasa foame romantică, de apetitul lacom al lui Hugo, al lui Balzac, al lui Michelet, de setea lui Rimbaud, foame insațiabilă pentru că, deși caută ordinea cauzelor prime (Balzac) sau ordinea unei infinități istorice (Hugo), nu încetează prin aceasta de a întîlni o infinită și în consecință vană abundență, refuzînd sita cu care secolul al XVII-lea mai filtra încă realul, după o ordine care nu mai era, poate, religioasă, dar care era o ordine a spiritului și a imaginației. Invazie a realului favorizată apoi de apetitul naturalist, cel al unui cavaler al dreptății sau al unui conviv de data aceasta puțin pervertit, totalitatea vizată în ordinea sa inteligibilă cedînd acum locul alimentelor socotite pînă atunci cel mai puțin comestibile.

În timp ce arta, precum un vas avariat, începe să se scufunde în realitate, artistul respiră încă, capul său se menține deasupra apei, opera rămîne constituită prin dorința unui subiect, afirmînd apetitul său de totalitate sau de indiferent ce. Dar lucrul acesta nu poate exista decît în mod precar, inconfortabil ; apăsarea realului ca totalitate sau ca indiferent ce devine atît de puternică încît artistul în curînd nu mai poate respira decît astfel : neeliminînd, desigur, realul și neînălțînd în vid iscălitura sa de individ, ci convingîndu-se că respiră aer cu realul însuși, formulînd identitatea realului și a raționalului, a lumii și a limbajului. Căci obsesia limbajului la Flaubert, la Cézanne, la Mallarmé, nu implica disprețul lumii și nici, în ciuda urii față de locul comun, căutarea

unui stil particular. Este obsesia unui limbaj ce nu poate fi obiectiv și plin decît cu condiția ca să dispară din el, odată cu mediocrele subiectivități ale locului comun, și subiectivitățile geniale ale stilului personal, fie că e vorba de cele ale lui Hugo, ale lui Delacroix sau ale lui Baudelaire.

De la izbucnirile cu siguranță romantice, adică subiective, ce încarcă de febră liniile lui Manet și ale lui Kandinsky, la limbajul folosit de Joyce în Ulysse, cu totul altfel decît Balzac, desigur, dar în așa chip încît subiectul ce încheie ciclul lumii și al istoriei este aici perfect perceptibil, se trece, de la Mondrian la Vasarély, la opere în care structurile apar fără mediere aparentă, la un limbaj, cel al ultimului Joyce, cel al literaturii unui „tel quel", în care, reluînd un termen al lui Alain Robbe-Grillet, nu mai există cineva care vorbește despre lume, ci indistinctul *Se* ce vorbește despre lume, cu alte cuvinte lumea care vorbește.

Cu acest *Se* care guvernează discursul lui „eu", în așa fel încît iscălitura trebuie sau cel puțin ar trebui să dispară, se șterge orice distincție între lucru ca intenție a cuvîntului și cuvînt ca intenție a lucrului, căci subiectivitatea nu se manifestă numai prin îngustare, ci și prin ezitarea și timpul de care are nevoie pentru a păși de la intenție la cuvînt. Și indistincția lui „se" și „eu" se confundă cu indistincția limbajului și a lumii, a semnificatului și a semnificantului.

Prea puțin contează că aparențele sînt cînd mentale, cînd fizice, că pînzele seamănă cînd cu traiectoria unei electrocardiograme, cînd cu grilele statice ale viziunii retiniene, că povestirea este vidul solilocului sau percepția cea mai încărcată. Prea puțin contează că anumite opere evocă o fragmentare, îngroșarea microscopică a unei părți extrase dintr-un tot și altele, prin repetiție, aglutinarea acelorași elemente sau suspens-ul unui gest neterminat, o totalitate exte-

rioară : ele dovedesc egalizarea aceluiași raport lume-limbaj, fără mediere și fără intenție.

Și nu vor fi confundate cu propunerea dorinței și cu căutarea unui drum, operele celelalte — colaje, pete, artă gestuală, și, poate, ciné-vérité sau happening —, care se lasă în voia hazardului ; căci indeterminarea lor nu e de loc aceea a unei finalități ezitante, ea e imprevizibilitatea celeilalte ce se manifestă înaintea jocului ce o întîlnește, dar care nu știe nimic despre ea și a cărei singură hotărîre este de a se eclipsa.

În fața ascensiunii puternice a acestei arte, nu mă gîndesc, nostalgic, la tradiția artei ca formă plăcută, obiect al unei delectări estetice oferit criticii sau rafinamentului amatorului. Dealtminteri, unde este această tradiție ? Dacă văd clar istoria ei socială, aceea unei anoste religii pentru clasele trîndave și academiile așa-zis de Arte Frumoase, văd mai puțin clar pretextele pe care a putut să i le ofere arta, acceptîndu-le cel mult la nivelul întreprinderilor artizanale și sceptice : poezie parnasiană, poezie valéryană, bazate pe sentimentul unei dificultăți învinse.

Critica frumuseților nu și-a rezervat niciodată aplauzele reușitei unor exerciții atît de dificile încît puțini le pot duce la bun sfîrșit ; ea nu judecă, ea se emoționează de captarea în fața noastră a unor realități fulgerătoare.

Ceea ce numim frumusețe este forța unei dezvăluiri. Dar ceea ce iubeam în frumusețe era ca dezvăluirea să nu fie o înregistrare interesată doar să ne facă să cunoaștem ceea ce ea înregistrează ; era faptul de a simți acest dat ca pe un lucru care ar fi putut să nu ne fie dat, ca pe un surplus al unei întrebări și al unui răspuns totodată, la fel de nesperate. Și ce este forma, dacă nu această vibrație a întrebării, drumul acesta de la întrebare la răspuns, *corpul secund* în care este prizonier corpul prim, lumea ? Corp secund zămislit și el,

din dragoste, purtînd urmele dorinței, ale efortului, ale timpului.

Goethe îl face pe Eckermann să observe, lucru pe care acesta nu-l descoperă fără surpriză, că într-un peisaj al lui Rubens, în timp ce umbra arborilor se proiectează în spate, către fundalul tabloului, umbra personajelor se proiectează în față, către privitor. Vorbește apoi magnific despre ceea ce el numește *dubla lumină,* care este soarele artei. În același spirit apăra și Hugo versul cu reguli fixe în dramă, spunînd că el este „un punct de concentrație optică".

Acest corp secund al operei, care poate lega strîns ceea ce este incompatibil, corp paradoxal și ambiguu, este produsul unui cadraj, al unei selecții particulare. Decupaj conform unor intenții, operă a unui subiect răspunzînd subiecților de interes ce ne constituie. Lumea ca reprezentare pornește de la lumea ca voință.

Nu mă gîndesc de loc cu nostalgie la decupajele romanului secolului al XIX-lea, ale poeziei, ale picturii, ale muzicii de mai ieri. Formele nu slujesc decît o dată, pentru că finalitățile se deplasează, și dorința nu decupează lumea după aceeași gravură punctată. Interesul pentru total, pentru indiferent ce își revendică locul, și chiar dacă revendică întregul spațiu, subiectul e cel care formulează această revendicare.

În același chip, e adevărat că artele tind să-și confunde frontierele ; și nu e vorba de a reveni la o estetică a genurilor așa cum nu e vorba de a reveni la o estetică a decupajelor tradiționale înlăuntrul fiecărui gen.

Indistincția artelor, conform mișcării profunde a artei moderne, deplasează accentul de la acest *corp secund,* care era constituit prin îngroșarea unei intenții a realului, specifică mijloacelor unei persoane și mijloacelor genului, pe corpul prim, obiect și model comun al tuturor artelor, ca singură și imanentă realitate.

Dar tot așa cum gîndirea mea îngustă e cea care vorbește de totalitate, interesul meu este

cel care vorbește despre indiferent ce, o tehnică particulară este cea care vorbește despre imanența care confundă toate tehnicile.

Metamorfozei, fuziunii genurilor, i se opune o limită de elasticitate care-l determină pe cel ce se adresează picturii, romanului sau poemului ca să le facă să explodeze, să se adreseze cu toate acestea picturii, romanului, poemului, deci culorilor și liniilor, unei narațiuni continui, sau măcar acestui ocean, acestui alb ocean deasupra căruia țîșnesc Sporadele poetice.

A admite, a dori, ca arta să rămînă nu ceea ce părea să fie în acest trecut al artei acum însumat, ci în ceea ce a fost în indiferent care din aceste momente, a admite, a dori, a paria că arta își va menține subiectul în prezența marilor forme de reducție și de eliminare împrăștiate în spiritul și în societatea timpului nostru, înseamnă a postula că există, între dorința subiectului și lume, așa cum îi apare ea mai întîi, o relație nereușită pe care el nu va renunța niciodată s-o amelioreze. Înseamnă a crede că acest subiect nu se va desprinde niciodată nici de conștiința sa nefericită, nici de conștiința sa care dorește : că imediatul se află întotdeauna dincoace sau dincolo de dorința noastră. Dincolo : căci poate fi un palat prea vast și rece pentru cel ce caută căldura cuibului ; poate fi refuzată pur și simplu pentru că este ceva, în timp ce conștiința nu caută decît vidul și negrul și lucrul nud. Dincoace, fie că se vor, precum Rimbaud sau Klee, alte aparențe decît cele actuale — „și pentru ce ochi, spunea Artaud, cînd ar trebui inventat ceea ce este de privit ?", fie că se pretinde o compoziție, pe care n-o găsești într-o natură arbitrar fragmentată, în această *natură în zdrențe,* după expresia lui Whitehead, despre care Merleau-Ponty mărturisea față de Sartre că era la originea ultimei sale reflecții, din nefericire neterminată, asupra picturii.

Şi, fără îndoială că această direcţie a artei, croind din nou zdrenţele naturii, cale regală a artei moderne, în care recunoaştem imaginaţia baudelaireană, acea asociaţie cézanniană a suprafeţei şi a adîncimii care obseda recent, sub ochii noştri, pe Giacometti, sau recompunerea cubistă a profilurilor, şi „lumea redesenată" a lui Proust, poate fi apropiată căii ştiinţei care, şi ea, merge de la un imediat aparent la un adevăr sesizat prin mediere.

Şi tocmai în măsura în care imaginea artistică, admiţînd pur şi simplu realul, crede că se apropie de ştiinţă, ea îşi pierde de fapt autonomia şi demnitatea ce făceau din atelierul artistului nu furnizorul, ci laboratorul rival al savantului. Căci din această perspectivă, arta, oricum, nu poate produce o ştiinţă ; arta nu poate fi decît o producţie inscientă asupra căreia savantul va lucra apoi, redresînd aceleaşi iluzii ale simţurilor sau aceleaşi iluzii doxologice de la care pornesc, pentru a le redresa, ştiinţele naturii sau ştiinţele omului.

Dacă arta nu este decît această manifestare nereflexivă, nu prea mai vezi pentru ce artiştii care gîndesc astăzi asupra ei se încăpăţînează să devină artişti, în timp ce ar fi putut fi critici, sau, mai degrabă, lingvişti sau mitologi.

Dar dacă asta este opera unei dorinţe, dacă ea e adaptarea lumii la o dorinţă, aşa cum ştiinţa este opera unei dorinţe de alt gen, în cazul acesta arta nu ţine de o ştiinţă a structurii, şi voi spune, la modul simbolic, că nu Jakobson ar putea să-l înţeleagă pe Baudelaire sau pe Cézanne, ci Michelet, simpatia istoricească.

Această relaţie de refuz şi de exigenţă între artă şi lume atestă totodată că arta este o trecere şi o temporalitate.

O trecere, ceva se întîmplă aici în mod real ; nu e un gest instantaneu, o acţiune care să nu poată fi descompusă. Este un salt de la un plan la altul, cu riscul de a cădea.

A concepe arta ca un efort personal în care nimeni nu ne poate fi substituit pentru a trece

de la momentul în care cuvintele lipsesc la momentul în care se vorbeşte, înseamnă a recuza, o ştiu prea bine, titluri şi dovezi nenumărate, impresionante. Înseamnă a recuza o întreagă experienţă recentă a artei ca abandon dicteului interior, scrierea automată a suprarealismului pe care-l redescoperi apoi dar cu o diferenţă capitală, în literatura unui „tel quel", sau ca abandon dicteului exterior : colaj, artă gestuală, repetiţie de elemente, simplă similitudine de obiect. Înseamnă a recuza, deodată poate cu antica idee a inspiraţiei, ideea hegeliană conform căreia inexprimatul nu există, conform căreia singur evenimentul există, evenimentul ce pleacă din eveniment şi cîtuşi de puţin dintr-o virtualitate neconformată încă în eveniment. Înseamnă a contrazice, poate, chiar şi analiza saussuriană a limbajului a cărei autoritate şi utilizare estetică sînt bine cunoscute astăzi, conform căreia semnificatul şi semnificantul ţişnesc în chip simultan şi inesperabil, ceea ce permite unor scriitori să spună că, de pildă, „conceptul de expresie este perfect străin literaturii".

Dar împotriva atîtor autorităţi, îmi va fi de ajuns să o opun pe cea a lui Mallarmé care mi se pare că le-a răspuns o dată pentru totdeauna distingînd limbajul de comunicare şi cel de creaţie.

Ceea ce se spune despre limbajul pe care-l vorbim, pentru că îl aflăm în jurul nostru precum aerul exterior, nu se poate aplica fără modificare limbajului pe care artistul trebuie să-l descopere.

Lumea vorbeşte, sau vorbim lumea, în limbajul obişnuit; aici lume şi limbaj au dispărut unul într-altul. Dar limbajul artei constă în a vorbi despre lume, în a face să se apropie limbajul şi lumea, a căror non-coincidenţă repune în mişcare un cuvînt ce credea poate că se poate odihni, un subiect ce credea poate că ar

putea să se abandoneze discursului celuilalt.

Arta trebuie să-și caute limbajul în limbaj și împotriva limbajului. Și pentru că nu există, în sens strict, fără îndoială, trecere de la semnificat la semnificant, pentru că trebuie ca semnificatul să fie semnificat prin ceva, există trecere de la semnele disponibile și inadecvate la semnele a căror adecvare nu e dată de la început, și aceasta la capătul unui întreg proces de substituții și ștersături. Și acest moment inițial de refuz și de chemare a semnelor, dacă nu este, în sens strict, momentul unei gîndiri fără cuvinte, este totuși momentul în care o masă care bîjbîie, trezită, respinsă, deviată de limbajul dat o pornește către un alt limbaj. Limbaj ce fără-ndoială nu exprimă un gînd inexprimat în sensul în care a exprima înseamnă a face să țîșnească în afară ceea ce se află aidoma înăuntru, de pildă, sucul unui fruct, limbaj care dă formă unui gînd vorbind despre el, care-l elaborează și care presupune, făcînd aceasta, pasiunea și rămășița a ceva ce este greu să nu-l numești inexprimatul, finalitatea a ceva ce este greu să nu-l numești expresie, cu condiția de a nu înțelege aceste cuvinte în sensul fizic al unei operații de strămutare a unui lichid dintr-un vas în altul, în care sucul de portocală în pahar nu înseamnă în definitiv nimic mai mult decît față de sucul din fruct, ci în sensul unei operațiuni mai ambigui în care ceea ce apare pe pagină — pe pînză — este în realitate mai mult și altceva decît ceea ce era în gînd, dar provenind totuși de-acolo : operațiune revelatoare și creatoare totodată, acțiune în care se manifestă relația dintre a *vedea* și a *constitui* de care ne vorbea fenomenologia.

În fond, toată problema e de a ști dacă ne scăldăm în absolutul unei lumi-limbaj ce-și găsește în fiecare clipă în noi nivelul, astfel încît cuvîntul pe care-l adăugăm cuvîntului accentuează pur și simplu creșterea sa de nestăvilit, lume-limbaj instalîndu-se, repetîndu-se în fiecare din cuvintele pe care credem

că noi le-am ales, și care, fiind totală imanență a evenimentului, nu poate comporta nici o ștersătură, nici un rateu, și astfel încît cel ce n-are nimic de spus vorbește încontinuu celui ce n-are pentru a-l înțelege decît interesul general al cunoașterii, sau dacă mergem, pe drumul timpului nostru, printre rateuri, ștersături, breșele tăcerii și străfulgerările fericitelor descoperiri, către joncțiunea limbajului nostru și a lumii, avînd ceva de spus în momentul ce ne este acordat, putînd să n-o spunem dar spunînd-o pentru cineva care ne seamănă sau pe care cuvîntul acesta îl va reda mai asemănător nouă, subiect vorbind despre subiectele sale unui subiect și nu obiect pentru conștiința obiectului.

Toată problema este de a ști dacă imaginea pe care, dintre toate, o alege Chateaubriand sau Baudelaire (tot așa de bine : Klee sau Picasso) nu apasă cu o altă greutate, cu o greutate cu mult mai copleșitoare, decît repetiția, repetarea la infinit care, în operele pe care le știm, desemnează totalitatea realului ca singurul lor obiect, dar care neputînd decît să o indice fără a o sesiza, o desemnează tot așa de bine negativ prin absența oricărei alegeri sau chiar prin vid, opere a căror virtute profundă este desigur de a face să izbucnească inutilitatea artei, neputincioasa sa redondanță, într-un gest care, aparținînd încă artei, nu scapă în ochii mei de bănuiala de complicitate decît prinzînd accentul apelului și al disperării, acordînd întreaga urgență unui ultim refuz de predare.

Nu încep să scriu cum îmi încep ziua, odată fereastra deschisă, cu numele meu agățat la vestă, citind știrile din lume și titlurile mari ale ziarului de dimineață desfășurat înaintea mea, citind lucrurile-cuvinte, cuvintele-percepții, citind de pildă : cerul este albastru. Cînd încep să scriu, sînt mai degrabă ca omul care încearcă să se trezească, să treacă de la o lume la alta,

să uite ce-a învățat, să se învețe. Trebuie să-mi

redobîndesc numele pierdut, să mă locuiesc. Și pentru că acest nume, acest sentiment de a exista, le-am văzut mai întîi de la distanță, nu pot avea cu ele raporturi fără probleme așa cum am cu ceea ce mi-a fost oferit, sau mai degrabă impus. Pentru că nu știu cine sînt, am impresia că aș putea fi într-adevăr eu. Nu voi înceta de a mă apropia de mine însumi, pentru că dau îndărăt mereu. Scriu totodată pentru a intra în pielea altcuiva și pentru a mă simți bine într-a mea. Între identitatea declarată și cea care încearcă să se declare, între hîrtiile de identitate așa-zis adevărate și cele așa-zis false, există un abis. De unde vin cuvintele ce-mi permit să-l străbat? Nu cad din cer precum ploaia într-un rezervor gol pe care ea îl face sonor. Cuvintele care vin dinafară trezesc tocmai o sonoritate ce nu mă satisface. Cuvintele susceptibile de a mă satisface vin din mine, dar nu ca transpirația unui corp, ca sucul unui fruct, ca respirația infailibilă a plămînilor mei. Ele *vor veni* din mine, la capătul unui travaliu plin de hazard. Pot continua să fiu ceea ce sînt, fără să ajung să le găsesc. Fără îndoială nu chiar întru totul aceleași, deoarece cartea scrisă modifică pe cel ce-o scrie. Dar nu trec numai pentru atîta de la vid la plenitudine. Proust ar fi rămas Proust, chiar dacă n-ar fi scris decît Jean Santeuil. Rimbaud rămîne Rimbaud în Etiopia. Se trece doar de la obscuritatea în care te înăbuși la claritatea unde respiri, sau, în cazul lui Rimbaud, de la claritate la noaptea unde te orbești cu propriile tale mîini.

Cuvîntul este o altă respirație. El creează culuoare de circulație într-o pădure atît de deasă încît nu puteai înainta; el ne liberează de noi-înșine, permițîndu-ne să ne vedem la distanță, precum într-un alt corp, în care neam putea iubi. Așa ni se întîmplă să ne punem de acord cu noi înșine ascultînd, lîngă noi, respirația adormită a aceleia pe care o iubim.

Dar nimic nu ne asigură că am putea crea acest corp secund; e nevoie aici de șansa unui gest asemănător celui făcut de mîna ce ar căuta să pună acul pe un disc pe care sînt înregistrate mai multe bucăți de muzică, în timp ce nu dorim să ascultăm decît unul dintre ele, exact în locul acestei separări, pe care noi nu-l cunoaștem.

Cum să începi, în definitiv, cînd primele cuvinte nu sînt date așa cum îmi sînt date cînd deschid fereastra și spun sau citesc: cerul este albastru? Căci puțin îmi pasă, poate, dacă cerul e albastru și, dacă o afirm, nimic nu va urma: nu acesta e capătul firului unei probleme atît de încîlcite. Este tot așa de posibil ca *cer* să desemneze insuficient cerul, ca *albastru* să desemneze insuficient albastrul, și caut cuvintele care, odată cu cerul, să spună marea și dragostea, odată cu albastrul, culoarea soarelui sau cea a nopții.

Ca să-mi cunosc primele cuvinte, aș avea nevoie să le fi și scris, dar nu le pot învăța decît scriind. Cum să începi cînd există un deja acolo de care trebuie să mă detașez (insignifiantul lumii deja vorbite) și un *deja acolo* de care trebuie să mă apropii scriind. lumea mea pe care nu știu încă s-o spun? Și cum să sfîrșesc, cînd lumea mea continuă să-mi apară, să se facă, în timp ce scriu, pentru că cel ce-mi spune, nu: cerul este albastru sau: cade noaptea, ci: „Ești un frumos cer de toamnă limpede și roz" sau: „Noaptea se-ngroșa ca un perete despărțitor", vede deja șuvițe ale „tenebrelor întinse", se-ntoarce deja către zor? Cum să sfîrșești cînd există un *veșnic acolo?*

Dacă vorbim, nu este pentru că ne-ar fi imposibil să nu vorbim. Începem pentru că cuvintele nu erau acolo; continuăm pentru că n-am spus totul sau pentru că n-am spus încă nimic.

Opera este trecerea de la o stare la alta, opera își atinge echilibrul trecînd prin aventură.

Aventură : căci trebuie să te ferești să-i descrii geneza ca pe o progresie garantată. Se întîmplă ca schițele, planurile, *piloții*, cum spunea Stendhal, pe care erudiția îi consultă cîteodată cu un exces de optimism raționalist, să fie nu numai deraieri, ba chiar căi altfel orientate, fără nici un drum de-a curmezișul posibil.

Echilibru : desigur. Și opera se opune, coerentă, dezordinii acestor deraieri, a acestor stîlpi indicatori ducînd în toate sensurile, a acestor rateuri, a acestei zguri. Dar redactarea acestei coerențe nu restituie cîtuși de puțin opera care n-a găsit-o decît rătăcind. Structura fonetică a acestui vers de Baudelaire ne lămurește mai puțin asupra lui decît saltul ce-l separă de un prim vers șters pe manuscris (prim vers șters ce prezintă, și el, oricît de puțin le-am căuta, anagrame, aliterații, legături de litere și de fenomene, tot așa cum, pentru analiza lingvistică, scrierile Etiopiei nu sînt nu mai puțin bun obiect decît proza din *Illuminations)*, pentru că tocmai din acest salt țîșnește sunetul baudelairian. Și mă voi hazarda spunînd, amintind un cuvînt al lui Michelet, după care esențialul este devenirea și nu ființa, fizionomia și nu obrazul, că cea mai superficială critică poate fi cea mai profundă : cea care redobîndește căldura nativă pe care opera a păstrat-o în timpul lungii sale hibernări și care-și reia temperatura sa exactă pe măsură ce-o trezește mîngîierea dătătoare de viață a privirii noastre, a mîinii noastre îndrăgostite, necăutînd nicăieri în altă parte decît doar la suprafața acestui frumos corp închis, dar pe fiecare porțiune și pe toate sinuozitățile epidermei sale, inextingibila sa ardoare de moment.

Nu e foarte departe ora cînd mașina va furniza combinații de cuvinte sau forme ce nu vor putea fi deosebite de cele pe care le-am iubit. Ceea ce ea va furniza astfel nu va fi *nimic*. Aceste producții vor fi de nedeosebit de creații, exceptînd faptul că nu vom mai simți

timpul cufundat în ele, timpul care le-a fost, care le este prețul.

Dacă opera nu este altceva decît structura sa reproductibilă, nu poate exista nici o diferență între un original și o copie fidelă, între opera unui timp și cea care este a unui alt timp, între opera actuală în care vorbește spiritul actualului și cea care prelungește formele vechi. Într-adevăr, rațiunea pentru care ne îndepărtăm de acest fals este însăși aceea care ne determină să azvîrlim opera care tocmai se face, dar despre care putem spune că ar fi putut fi făcută tot așa de bine în 1820 sau în 1860. Opera prezentă ce imită trecutul e la fel de vană ca și cea care vrea să lase impresia că aparține realmente trecutului. Căci în fața falsului, virajul reacției ce se produce cînd știu că mă aflu în fața unui fals, nu se explică numai prin oroarea de minciună. În fața operei anacronice, reacția mea nu se explică doar reproșîndu-i lenea sau printr-un sentiment de saturație : nici înșelăciunea, nici lenea, nici saturația nu împiedică opera de a fi ceea ce este, de nedeosebit de operele pe care le admirăm, admirabilă, deci, dacă ar fi fost vorba doar de structurile sale. Dar se pare că sub această carne intactă sîngele nu circulă.

Constatare pe care nici un structuralist nu poate s-o facă. Și dacă gîndim că e vorba aici de un sentiment iluzoriu, că nu este altceva decît o consecință sentimentală și convențională a unei culturi, n-am spus atunci nimic. Dar despre artă, în aceste condiții, nu văd prea exact ce ar fi de spus. Timpul (timpul vieții și nu al istoriei) se află în operă precum inima sa invizibilă și cine nu aude această inimă zidită nu trebuie să se apropie de aceste ziduri.

Dacă arta este a unui subiect, dacă *eu* sînt cel ce vorbesc, aici și acum, el vorbește, eu vorbesc în prezența lui Se. Pentru că nu accept să mă confund cu limbajul lui Se, fără îndoială, dar nu pentru a păstra această voce am nevoie

s-o descopăr. O arunc. N-o dau pentu a bine merita nişte *In Memoriam,* un mormînt mereu acoperit de flori proaspete în cimitirele culturii. A vorbi despre ceea ce supravieţuieşte, stîrneşte, oricum un surîs, şi nu creezi pentru a supravieţui, ci pentru a trăi.

Şi e adevărat, trăieşti *cu ;* creezi pentru a trăi *cu.* Cu toate acestea, nu donezi ceea ce creezi aşa cum laşi moştenire un bun celor de care ai grijă. Te năpusteşti în operă aşa cum te năpusteşti în dragoste şi în moarte. Iubesc, şi nu pe mine mă iubesc. Mor, şi nu în mine. Vorbesc şi nu mie îmi vorbesc.

Îi vorbesc oare acestui cititor complice, societăţii acesteia sau celei de mîine, această societate fraternă, oare iubesc *această* femeie ? Desigur. Şi focul pe care-l aprind, iată că el cheamă şi altele ; iată că vinovăţia poetului devine inocenţa noastră, şi a sa, cînd îl ascultăm. Dar eu nu aprind acest foc pentru alţii, îl aprind mai degrabă *în faţa* altora, şi mă aflu împreună cu alţii în faţa unui destinatar mult mai obscur şi mai vast decît cel al dragostei sau al cuvîntului, şi de care singură moartea ne previne. Vorbesc pentru a mă pierde în obscuritatea anonimă ce era acolo înainte ca eu să încep şi care este acolo cînd voi tăcea.

Unele din tendinţele cele mai actuale ale gîndirii şi artei reamintesc cu o forţă surprinzătoare prezenţa acestei lumi-limbaj care-mi aduce cuvintele pe buze, vorbeşte înaintea mea, după mine, şi ele răspund unei nostalgii tulburătoare pe care o descoperim în fuga etnologului mergînd să caute foarte departe „capătul extrem al sălbăticiei", în anticiparea optimistă a ştiinţei, sau chiar în culpabilitatea poetului atunci cînd el ezită să accepte propriul său salt.

Dar înainte de a se azvîrli acolo, unde identităţile se pierd, subiectul ce-şi caută limbajul e mai întîi cel ce a vrut să-şi decline identitatea.

Eu este un altul, Poezia va fi făcută de către toţi : n-am intenţia să uit acest cuvînt de ordine care ne îndrumă încă. Suprarealismul alungase şi el din cîmpul nostru noţiunile de raţionament, de perfecţiune, de gen, de separaţie a artelor : tot ceea ce implică responsabilitatea şi grija subiectului. Şi el evoca dicteul limbajului inepuizabil şi anonim. Dar spunea totodată că poezia trebuie să ducă undeva : undeva unde era libertate, bucurie, undeva unde strălucea aurul extras de timp. Din pierderea conştiinţei personale, aştepta clipa unui extaz personal, o modificare decisivă a sentimentului de a exista care n-are nimic comun cu cel ce ni se promite, în schimbul donaţiei fără condiţii a bunurilor noastre, şi care nu poate fi nimic altceva, în afară de a redeveni prin imposibil Dumnezeul ce trăieşte, decît cunoaşterea unei lumi-limbaj manifestate.

Pictorii, şi ei, au visat despre un loc comun al percepţiei, sau al structurii. Dar noi nu vedem, întins către joncţiunea inaccesibilă, decît gestul lui Kandinsky, al lui Gris, al lui Mondrian.

Eu-l asistă la dispariţia sa în celălalt, în clipa unei disoluţii recuperatoare, a unei pierderi clarvăzătoare. Ca şi clipa morţii şi ca şi clipa dragostei, clipa artei face totalul fiinţei despărţite în momentul în care ea încetează de a fi, în momentul în care se adună ca să se azvîrle.

Dacă moartea nu este, cum gîndea Mallarmé, *un izvor nu prea adînc, şi calomniat,* dacă ea este, cum spunea Baudelaire, un fluviu profund ca şi viaţa, înseamnă că viaţa se vede şi se acceptă, în această curgere către moarte. Clipa artei (şi subiectul artei) se consumă în întregime în acest moment în care reverberează împreună despărţirea suferită iniţial, despărţire pe care am avut-o şi am iubit-o, estomparea acestei separări. Ea se consumă în clipa unei agonii fără de sfîrşit.

NOTA TIMPULUI

Simt, știu că între privirea mea și operă se strecoară un fel de fantomă : aceea a timpului căruia îi aparține opera, și a timpului căruia îi aparține privirea mea. Această «notă a timpului» (așa și-a intitulat James una din povestirile sale), simt, știu că prezidează în momentul întîlnirii mele cu opera.

Deși intervenția sa poate părea atît de paradoxală, atît de problematică, încît mulți o îndepărtează, cred că trebuie s-o înlăture. Goi și virgini : așa ne reprezentăm adesea cei doi termeni ai conjuncției. O conștiință ce nu se aprinde decît pentru a o lumina întîlnește o operă în întregime definită prin ceea ce arată și semnifică prin conținutul, manifest și latent, al aparenței sale sensibile. Ne imaginăm că opera este primită fără să mai fie nevoie să resimțim legătura sa cu un moment oarecare al timpului, și nici, cu atît mai mult, să ținem cont de această legătură în aprecierea noastră. Anumite valori ne definesc gustul ; iubim sau respingem în funcție de prezența sau absența acestor valori — forme și semnificații.

Fie că știe lucrul acesta, fie că-l ignoră, fie că-l proclamă sau îl trece sub tăcere, astfel se pronunță gustul adesea. Dominat de valori actuale, el nu va accepta din trecut decît actualizabilul, ceea ce apare ca o prefigurare a acestor valori. Definit prin valori clasice, el nu va

accepta în prezent decît ceea ce este conform modelelor ce au fost. Fie că prezentul ar fi începutul unei povestiri căreia trecutul îi servește drept pretext de contrast sau drept prolog, fie că trecutul ar fi revelația în care prezentul este uitarea sau repetarea inutilă, nu contează : oricum, *timpul nu intervine cu nimic* în problemă. „A veni după", „a fi înainte" nu pune nici o problemă, nu micșorează, nici nu mărește opera ce n-are altă măsură decît pe ea însăși.

Există întotdeauna o critică tradiționalistă ce judecă conform unor scheme, unor modele. Firește, ea evită să spună : romanul acesta nu e bun pentru că se îndepărtează de Balzac, tabloul acesta nu e bun pentru că se deosebește de Rafael (sau de Courbet). Dar (impunătoarea soliditate a genurilor camuflînd fragilitatea modelelor individuale) spune : asta nu e roman ; asta nu e poezie ; asta nu e teatru ; asta nu e pictură.

În numele a ceea ce tocmai apare, mulți acționează ca și cei în numele a ceea ce a apărut. Unele investiții, în arta timpului nostru, au jucat rolul descoperirii unor legalități definitive. În trecut, divergența de idei are loc în numele acestor descoperiri. Cubismul refuză iluzionismul renăscînd, admiră deformația arhaică. Suprarealismul îl refuză pe Racine, și-l exaltă pe Lautréamont. Romanul neorealist al zilelor noastre îl acceptă pe Flaubert (sau pe Renard), și exclude ficțiunea psihologică. Scriitorii angajați îl preferă pe Zola lui Maupassant. Iar în prezent, ceea ce e des repetat pare întotdeauna superior unei investiții deosebite. Mai degrabă, la infinit, numere ale *Suprarealismului însuși,* decît primul număr al Revoluției non-suprarealiste.

Atît de mare este siguranța (de invidiat, admirabilă) creatorului, și, aceea, iritantă — a celui plin de rîvnă. Simt, știu că e falsă. Dar nu încetez să încerc dificultățile, contradicțiile, paradoxurile viziunii pe care o simt, pe care

o știu adevărată. Analizez acum reacția mea atunci cînd mă aflu înaintea unei opere — reacție ce corespunde totodată unei mișcări spontane și unui fel de atenție susținută.

Sînt solicitat, asaltat, cotropit de un trecut cu privire la care nici o mărturie nu mă lasă indiferent : tablou electric la care, acum, s-au aprins toate butoanele (La Florența unde, acum zece ani, vedeam mai cu seamă monumentalitatea lui Giotto sau a lui Masaccio, sau onirismul lui Piero di Cosimo, descopăr astăzi draperiile teatrale, chipurile dramatice sau suave ale lui Pontormo, ale lui Parmigianino, ale lui Salviati...) Nu pentru mine există trecutul : eu exist pentru el, îi întind o suprafață liberă, o arie peste tot sensibilă. Pe scurt : iubesc din trecut opere pe care nu le-aș iubi dacă ele ar fi contemporane — adică : opere fondate pe valori contrarii gustului meu actual.

Iată-mă, acum, în fața operei ce tocmai apare. O iubesc exact în măsura în care ea răspunde la ceea ce se așteaptă de la ceea ce tocmai trebuie să apară. Asta înseamnă că eu o apreciez mai puțin dacă am impresia că vine cu oarecare întîrziere, că s-ar fi putut naște cu cincizeci de ani, cu douăzeci de ani mai devreme.

Aici, aparțin unui timp care nu este cel al operei ; acolo, chiar timpului operei. În ambele cazuri, demersul meu constă în a coincide cu timpul operei, prezervînd-o de oricare alt timp care n-ar fi al ei. Uneori uit timpul meu ca să văd opera : îl uit pe Lautréamont ca să-l citesc pe Racine, pe Cézanne ca să-l văd pe Rafael — îl uit de asemenea pe Seurat privindu-l pe Piero ; la fel ca și de ignorarea sa, mă păzesc să văd în trecut prefigurarea prezentului. Alteori, operei îi cer să ignore orice timp anterior timpului său. Nu mă feresc numai s-o compar cu anumite modele : o compar cu libertatea sa, cu forța sa de eveniment, cu refuzul ei al oricărei repetiții.

Realității sensibile a operei, îi adaug astfel un fel de abstracție, care este poziția sa în timp.

Dar cum poate frumusețea unei opere, care este de ordin sensibil, să depindă de o fantomă invizibilă ? Cum e posibil ca vechimea și repetiția, care nu sînt decît conotații, să poată contribui, una să asigure frumusețea operei, cealaltă s-o micșoreze ? Este leal, este posibil ca ele să intervină în viziunea mea ?

În fața falsului demascat, odată pastișa sau simpla repetiție recunoscute, se produce un viraj al reacției. Admir poemul acesta pentru că îl socotesc un poem cathar din secolul XV, sau pentru că ignor poemele ce l-au precedat și pe care le imită. Încetez de a-l mai admira dacă aflu că e vorba de un fals, sau dacă mi se descoperă izvoarele. Bineînțeles, dacă falsurile, pastișele, imitațiile sînt neîndoios mediocre, problema ar fi simplă, și o estetică intemporală a structurilor, dispensîndu-se de a ieși din realitatea aparentă a operei și de a pune în mișcare abstracțiuni, i-ar avea cheia. Dar oricine știe că e nevoie uneori de critica externă pentru a demasca falsul sau imitația. Oricum, rămîne greu de înțeles ca un raționament intelectual să poată decide asupra unei viziuni.

Dacă reacția mea virează, aceasta se întîmplă oare pentru că o judecată morală (sentimentul fraudei, al imposturii) mă îndepărtează de operă ca de un seducător care a vrut să ne inducă în eroare ? Dar această dorință de inducere în eroare nu se înscrie pe chip, și, aici, n-avem de-a face decît cu chipul. Dealtminteri, nu-i reproșez operei că este înșelătoare : mai degrabă că este inexistentă. Și dacă e inexistentă, este astfel pentru că existența este totuna cu creația : existența operei înseamnă că ea e produsă, și nu reprodusă. Dar judecata este cea care descoperă această inexistență ? Este o conotație ceea ce decide asupra viziunii mele ? Nu : este lucrul însuși care tocmai își pierde în fața mea culorile, se golește de sînge. Cu toate acestea, structurile, semnificațiile, conținutul analizabil al operei nu sînt alterate. Ast-

fel, simt totodată că nu o judecată, efectuarea unei conotații abstracte, a putut să-mi schimbe viziunea, și că alterarea operei are loc fără modificarea realității sale analizabile. Ce concluzie pot trage de aici ? Cît se poate de clar, că răul se află în operă *dinaintea* judecății mele în așa măsură încît l-am fi simțit imediat, presupumînd că opera ar fi fost într-adevăr văzută ; că răul acesta nu e un defect al formelor și al semnificațiilor, ci o absență a vieții, o insuficiență respiratorie — tara originară a tuturor operelor care, oricît ar fi aproape de gradul de a fi reproduse, sînt incapabile de a trăi pentru că niciodată nu s-au născut.

Nota timpului — fără de care opera nu poate fi văzută — nu este conotația unei judecăți intelectuale, ea se află în operă precum sufletul său invizibil.

Și ea este sufletul operei ca operă de artă, și nu sufletul timpului ca atare, pe care-l vom urmări, prin opera de artă.

Deseori, timpul ca atare îl pîndim, îl întîlnim, nu opera în timp. Patină, fisuri, rame și cupe de aur, oglinzi întunecate în penumbra magazinului de antichități, vignete și pete de roșeață pe cărți vechi, cîtă savoare, cît farmec vă întovărășesc, născute din orgoliul înduioșat al colecționarului ale cărui mîini delicate strîng și reazemă fragilele voastre epave ! Dar mai ales : mirajul fantastic al unei comunicații între viața mea prezentă și viețile dispărute. Chipurile pierdute în adîncul acestor oglinzi revin la viață ca să mă atragă spre ele. Obiectul, aici, nu e opera în care s-a preschimbat o viață : el e martorul unei alte vieți ce se amestecă cu a noastră, mijlocitorul unei evocări. Iată pentru ce sentimentul acesta care redobîndește trecutul ca atare nu se desfășoară decît slăbind — dacă nu excluzînd — sentimentul operei de artă ca atare. E mai viu la lectura memoriilor timpului decît în fața marilor creații romanești, mai viu în fața inte-

rioarelor micilor meșteri olandezi decît în fața pînzelor lui Rembrandt. Căci eu nu sînt Omul cu casca, dar sînt cel ce împinge ușa în lungul coridor ce lucește și unde servitoarea îi întinde stăpînei sale scrisoarea logodnicului.

Se întîmplă în sfîrșit ca trecutul din care strălucesc anumite opere să dea naștere unei emoții cu totul diferite, aș zice religioasă. *Întunecate grote ale trecutului, pridvoruri ale duratei* : ele sînt, în timp, ceea ce sînt pentru spațiu contemplarea cerului înstelat. Amețeala de-a vedea deschizîndu-se în fața ta o distanță infinită în adîncul căreia scînteiază lumina inteligibilă a unui astru mort, surpriza buimacă de a putea accepta în viața noastră ceea ce este radical diferit, chipul pecetluit al unui secret pierdut, enigma originii. Prezența în viață a ceea ce ar fi trebuit să aparțină morții (cum spune Malraux) definește orice prezență artistică. Dar nu e vorba aici de această imanență pozitivă și reconfortantă : e vorba de strălucirea unei transcendențe mai puțin exaltată decît copleșitoare, zărită și totuși ce nu poate fi atinsă. Am simțit suflul acesta de pivniță, respirația aceasta imperială a mormintelor întredeschise, în fața bizonilor din Lascaux, a leilor hititi din muzeul din Damasc, a monștrilor de bazalt cu ochii albi, la Alep, și în primul rînd în fața Sfinxului, care e ca și un simbol al acestei distanțe cosmice prin care ne parvin licăririle acestea indescifrabile. Dar sentimentul acesta al trecutului se confundă atît de puțin ca transcendență cu experiența artei (și putem să-l resimțim în fața unui obiect fără semnificație estetică) încît nu se manifestă cu adevărat decît șocînd-o. (Nu vreau să spun că, în operă, sacrul ar fi separabil de forma sa, și că i-ar fi opozabil. Dar, pentru noi, așa se întîmplă ; dealtminteri, nu sacrul operei îl întîlnim, ci sacrul distanței, al transcendenței operei în raport cu noi).

Dimpotrivă, obiectul experienței noastre — în experiența estetică — nu e trecutul, ci

opera văzută și iubită pentru ea însăși. Și, privind opera ce tocmai apare, nu „timpurile moderne" le iubim în ea, căci putem să le și urîm, și opera cea mai mizerabilă poate să fie, ușor, expresia lor.

Cu toate acestea, opera ne mișcă ca operă ce a fost, sau ca operă prezentă, dacă nu cumva trecutul sau prezentul îl iubim în ea.

Cine este deci acest *ca trecut*, acest *ca prezent ?* și ce poate fi el, dacă nu sentimentul operei ca eveniment, ca naștere ? Nu opera ca ruptură, sau ca începutul unei lungi istorii : pentru a exista, nu e necesar ca opera să difere sau să angajeze viitorul, dar e necesar ca ea să fie creație, nu reproducție. Dezvoltînd acest sentiment, explicitîndu-l, s-ar putea descoperi în el reprezentarea precisă a situării operei în seria temporală, astfel încît experiența estetică pare că se identifică cu istoria artei, că o preia în mersul său. La limită, trebuie să resimțim în fața operei saturația din pricina căreia reacționează, setea pe care a astîmpărat-o, deschiderea pe care a introdus-o. Dar sentimentul operei ca viață nu implică în mod necesar această explicitare : poate că nici nu se află pe aceeași treaptă de intensitate. Pot să am cunoștință de situarea temporală — și să nu simt opera ca viață. Pot să nu am această cunoștință, și s-o resimt ca viață. Temporalitatea nu e o valoare prin ea însăși : ea nu e un element printre altele de admirat în operă (n-ar putea fi decît în numele unei expresii a epocii, iar această expresie e în sine fără valoare). Este locul operei, clipa sa, actul său de naștere. Nu e o realitate socială de reflectat : pulsația, inima unei vieți, ce bate, sudoarea sa invizibilă. Pot să preiau în afara timpului formele și semnificațiile, conținutul descriptiv al operei, dar orice percepție a operei ca operă vie mă readuce la opera ca fostă sau la cea ca prezentă — trecut și prezent manifestîndu-se simplu ca viața, viață fără dată, fără vîrstă.

Căci ceea ce este viu, nu îl relevă intemporalul, ci temporalul : timpul conține viața, este viața care-l depășește și-l risipește. Trecutul operei ce a fost mi se dăruiește ca tinerețe perpetuă, căci aprehensiunea mea e făcută nu dintr-o îndepărtare de prezent care ar îmbătrîni-o, ar arăta-o ca veche, ci dintr-o țîșnire în afara prezentului care-mi permite s-o întîlnesc în clipa nașterii sale, să devin contemporanul tinereții sale.

Vii de o viață fără vîrstă, tinere nu pentru că le ignoram timpul, ci pentru că le regăseam în el, așa am întrevăzut cîndva, printr-o viclenie a împrejurărilor, și cum nu-mi mai fusese vreodată dat să văd vreo operă a trecutului, sculpturile arhaice ale muzeului din Acropole. Muzeul nu fusese încă reconstruit, și recomandarea unui prieten (era Seferis) ne-a permis să coborîm în pivnițe unde erau depozitate rezervele. Ne conducea o femeie în vîrstă, îndepărtînd cu loviturile unui pămătuf de fulgi pînzele de păianjen : nu se zăreau decît lăzi printre care o pisică umbla de colo pînă colo, miorlăind. Deodată, m-am împiedicat de o brancardă din scînduri în cruce, în care, pe un așternut de paie, se odihnea o formă nedeslușită. Apoi, penumbra o scoase la iveală. Atît de puternică încît ai fi putut crede că venea dintr-altă parte și nu din aceste forme în sine, emoția noastră nu era aceea a transcendenței unui trecut brusc întredeschis. Ca și cum ne-am fi aflat în adăpostul subteran unde vreun sculptor necunoscut, izgonit poate de război, și-ar fi depozitat operele, așteptînd ca ele să aibă o istorie și un nume, lumina venită dintr-un fel de eclipsă a timpului atingea pe neașteptate formele acestea aidoma ca în tinerețea lor : la nașterea lor în timp.

BAUDELAIRE ŞI PREZENTUL

„Plăcerea ce-o resimţim în reprezentarea prezentului ţine nu numai de frumuseţea cu care poate fi înveşmîntat, dar şi de calitatea lui esenţială de prezent".

Modernitatea este ceea ce ni se propune astfel ca valoare estetică fundamentală. Rîndurile acestea, care aparţin studiului despre Constantin Guys, intitulat *Pictorul vieţii moderne*, cea mai importantă dintre *Curiozităţile estetice*, pot fi apropiate în mod firesc de ceea ce Baudelaire n-a încetat să spună, de ceea ce el proclamă încă în *Salonul* din 1845 cînd, după ce făcuse elogiul lui Delacroix, pictor de scene istorice, şi al lui Corot, pictor de peisaje, se îndreaptă către artistul care încă nu există, pe care speră să-l vadă cît de curînd apărînd :

„Către vîntul ce va sufla mîine nimeni nu-şi îndreaptă urechea ; şi totuşi, eroismul vieţii moderne ne-nconjoară şi ne asaltează. Acela va fi *pictorul*, adevăratul pictor care va şti să smulgă vieţii actuale partea sa epică şi să ne facă să vedem şi să înţelegem, prin culoare sau desen, cît sîntem de măreţi şi poetici în cravatele şi în ghetele noastre de lac".

Desigur, căutarea aceasta a modernităţii, n-a prezentat-o nicăieri ca pe propria-i căutare de artist. Cînd îşi mărturiseşte sentimentele pe care le exprimă cartea sa de poeme, vorbeşte

de desgust, de ură, de tandreţe, de religie (travestită). Cînd aminteşte efortul ce l-a costat cartea asta, vorbeşte de lupta lui cu prozodia, ritmul, rima, cuvîntul. Cînd riscă definirea Frumosului, *a frumosului său*, vorbeşte despre melancolie, despre ardoare, despre mister. Cînd îşi dezvăluie cele mai tainice izvoare ale inspiraţiei, scrie sonetul *Corespondenţelor*. Şi în preajma lui, cei mai buni judecători, dacă vorbesc despre opera lui, o fac pentru a-i sublinia, împreună cu Sainte-Beuve, bizareria („Camciatca", „Chişc ciudat") sau, împreună cu Hugo, patetic ul („noul fior").

Grija, amploarea acordată studiului despre Constantin Guys, însuşi faptul că este vorba de un artist despre care ştie în mod sigur că este minor, pentru a afirma o direcţie ce este prin urmare exemplară prin ea însăşi, şi nu fondată pe izbînda particulară a geniului pe contextul atîtor afirmaţii anterioare şi posterioare, toate acestea dovedesc totuşi că atingem aici ceva esenţial. Celelalte teme ale esteticii baudelairiene (imaginaţie, universalitate, expresie a sufletului nervos, violent, melancolic, etc.) pot să se recomande din opere mai dinainte cunoscute, şi exemplare. Singură, tema modernităţii corespunde unei dorinţe : ea desemnează spaţiul neacoperit încă. „Către vîntul ce va sufla mîine nimeni nu-şi îndreaptă urechea". Poezia aceasta a vieţii moderne n-a exploatat-o nimeni cu adevărat, în nici o artă majoră, nici Delacroix, nici Wagner, nici Hugo. Daumier, Constantin Guys, da : dar sînt caricaturişti, desenatori : Baudelaire îşi închipuie altfel marea pictură. Balzac, desigur, dar e un romancier — iar el visează la un poet (sau la un pictor). Marele pictor al vieţii moderne n-a venit încă. La fel şi marele poet... Doar dacă n-o fi el acest poet ? *Imaginile pariziene, Spleen-ul Parisului* nu-i datorează oare modernităţii singularitatea strălucirii lor ? Dacă cercetăm emoţionanta listă a proiectelor de poeme, vedem că multe se referă la circumstanţă, su-

gerează cadrul urban al vieții contemporane : *Curtea Mesageriilor, Elegia pălăriilor, De pe Buttes-Chaumont*, etc. Nici unul, nici chiar visul acesta notat pentru a fi unul din „poemele nocturne“ ce nu vor vedea niciodată lumina zilei, nici unul care să nu fie un vis de oraș, visul acestui oraș prea bine cunoscut al cărui prizonier este, și prăbușirii căruia nu-i va supraviețui :

„Clădiri imense, pelasgice, una peste alta... Apartamente, camere... Plesnituri, ziduri crăpate... Nimic nu s-a surpat încă. Nu pot regăsi ieșirea. Cobor, apoi urc din nou... Niciodată n-am putut să ies. Locuiesc pentru totdeauna o clădire ce stă să se prăbușească, o clădire roasă de o boală tainică...“

Cît despre *Epilogul* neterminat al *Florilor răului* (suită de versuri ele însele adesea neterminate), avea să așeze întreaga carte sub semnul orașului inspirator — al noroiului fabulos din care e extras aurul poemului :

J'ai dit :
Je t'aime, ô ma très belle, ô ma charmante
Que de fois...
Tes débauches sans soif et tes amours sans âme,
Ton goût de l'infini
Qui partout, dans le mal lui-même, se proclame,
Tes bombes, tes poignards, tes victoires, tes
fêtes,
Tes faubourgs mélancoliques,
Tes hôtels garnis,
Tes jardins pleins de soupirs et d'intrigues,
Tes désespoirs d'enfant, tes jeux de vieille folle,
Tes découragements...

Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,
O vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme
sainte

Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. *

De la *Corespondențe* la *Imagini pariziene*, itinerarul pe care-l indică acest Epilog este deci cel al unui angajament progresiv în modernitate, al unei conversiuni progresive la „calitatea însăși de prezent“.

„Calitatea însăși de prezent“ : să reținem abstracția, abstracția tranșantă a acestor cuvinte. Modernitatea baudelairiană are prea puțin de-a face cu ideea banală, ce plutește în aerul timpului său așa cum plutește și într-al nostru, după care arta trebuie să exprime particularități de epocă. Revoluția înfăptuită în poezie de către Baudelaire pune capăt tocmai narațiunii. După el, poezia nu mai povestește (sau atunci, e poem în proză). Și nu-i de ajuns să spui că Baudelaire condamnă narațiunea istorică, ce mai supraviețuiește încă, în strălucitoare rămășițe, la Hugo sau la Leconte de Lisle. El condamnă orice narațiune. Nu-i reproșează el poeziei moderne, desigur, a lui Barbier, de a fi „născută din ocazie“, „marcată cu mizerabilul semn al circumstanței și al modei“ ? Cum să înțelegem, deci, elogiul circumstanței și al modei pe care-l aflăm în studiul despre Constantin Guys ? Cum să înțelegem importanța — în ochii săi, și ai noștri — a *Imaginilor pariziene* — și a Epilogului, ce fac din oraș personajul căruia îi este dedicată car-

* Am spus : / Te iubesc, o frumoasa mea, o fermecătoarea mea / De cîte ori... / Bețiile tale fără sete și iubirile fără suflet, / Gustul tău pentru infinit / Care oriunde, chiar în rău, se proclamă, / Bombele, pumnalele, victoriile, sărbătorile tale, / Cartierele tale melancolice, / Hotelele împodobite, / Grădinile tale pline de suspine și de intrigi, / Disperările de copil, jocurile tale de bătrînă nebună, / Descurajările tale... / Îngeri acoperiți cu aur, purpură și hiacint, / Mărturisiți, voi, că mi-am făcut datoria / Ca un chimist perfect sau ca un suflet sfînt. / Căci din fiece lucru am extras chintesența, / Tu mi-ai dat noroiul tău iar eu l-am prefăcut în aur.

tea ? „Circumstanţa — şi eternul pe care-l sugerează", scrie el. Înţelegem, credem că înţelegem ; circumstanţa, la el, înseamnă altceva decît la Barbier. Trebuie să devii alchimist, să preschimbi noroiul în aur. Dar chiar asta să însemne oare ? Să revenim la abstractul tranşant al frazei : „calitatea însăşi de prezent".

Independent de frumuseţea cu care poate fi înveşmîntat, prezentul — spune el — are o calitate ca atare. Independent de obiectele pe care le acoperă — va spune el despre Delacroix, „culoarea gîndeşte prin ea însăşi". Prezentul gîndeşte, că el, prin el însuşi, este independent de imaginile sale, de frumuseţea ca şi de urîţenia sa. Şi dacă considerăm că orice operă este deopotrivă imagine şi prezenţă a unei existenţe (şi arta cînd ar vrea să nu fie decît imagine, artă uscată, golită de sudoarea, de umiditatea vieţii, cînd ar vrea să nu fie decît prezenţă, şi atunci invizibilul spaţiu temporal ţine la distanţă vizibilul spaţiu spaţial, împiedicîndu-ne să situăm, să precizăm imaginea aşa cum o face proiecţia fotonilor asupra corpusculului în experienţa lui Heisenberg, încercînd chiar, la limită, s-o desfiinţeze ; şi, de la o frontieră la cealaltă, se desfăşoară întreaga hartă rutieră a artei), înţelegem că adevărata calitate a prezentului, la Baudelaire, nu este modernul, cu conotaţiile urbane, vestimentare ale cuvîntului, ilustrarea sa anecdotică, istorică, chiar şi politică, ci — nu poate fi desemnat altfel — *trăitul*. Cînd Baudelaire face elogiul — mai ales la Corot — a ceea ce ce el numeşte *naivitate*, nu este cîtuşi de puţin vorba de ceva ce ar putea fi datat istoriceşte : aceşti arbori, aceste eleştee, aceste ceruri aparţin unei istorii în afara istoriei, şi nu atît imaginilor cît senzaţiei lui Corot. Cînd *Imaginile pariziene* sugerează capitala amenajată de Haussmann (schele, blocuri...), înseamnă că ea slujeşte drept reflector unor nelinişti, unor extaze ce n-au drept date decît zilele fără dată ale unei vieţi intime *(Şi amintirile dragi sînt mai grele decît stîncile...)*.

Prezentul nu este imaginea modernului, el este temporalitatea trăitului.

Se-nţelege de la sine că trăitul este legat de eveniment, de anecdotă, de imagine, de reprezentare. Alţi poeţi vor merge mult mai departe în sensul unei abstracţii în care trăitul îşi pierde rădăcinile şi chipurile. Dar intensitatea însăşi a trăitului este inima, singura inimă a poeziei baudelairiene. Ea este precum un soare ce ne-ar împiedica să privim (chiar în momentul în care-i resimţim acţiunea) celelalte elemente, anecdotice, ba aş spune chiar : metaforice, chiar de ar fi apoi să se fixeze asupra lor la o recitire distanţată. Desigur, *Florile răului* sînt un *ecce homo :* cartea unei vieţi ; şi Baudelaire n-a urmărit niciodată, ca alţii, crearea unei noi materii, mintală şi verbală, care n-ar reaminti pe creator decît prin urmele mîinii făptuitoare. Carte de dragoste, de ură, de sînge, de lacrimi : dar viaţa se află tot timpul aici condensată în accente la pragul cărora se şterg evenimentele ce le explică. În poeme ca *Lebăda*, *Unei trecătoare*, se află chiar şi elementele unei istorisiri ; dar aceste elemente nu sînt decît săgeţile ce dispar în clipa în care sînt pe cale de a-şi atinge ţinta ; ne sînt smulse din inimă în momentul în care aceasta le răspunde. Timpul, timpul amintirii, clipele fericite şi celelalte, populează prezentul. Dar îi resimţim acţiunea, acţiunea sa de prezenţă ; amintirea nu este aici o tramă ce ar trebui reconstruită, din jalon în jalon, urmînd pasul naratorului ; nu este cîtuşi de puţin vorba despre reapariţia, despre reprezentarea unui element exterior care ar depăşi, la momentul decisiv, frontiera. În *Tristeţea lui Olympio*, conştiinţa actuală se-ntoarce spre un trecut ce doarme în umbră ; îl reanimă povestindu-l. În *Balconul*, în ciuda verbelor la imperfect, jurămintele, sărutările, parfumurile urcă într-adevăr precum sori reîntineriţi, precum sori ce se nasc. Şi dacă ne amintim de o imagine particulară, dacă reperăm o anume formă sau o

anume tematică pentru a-i face, cu mintea limpede, analiza, aceasta se-ntîmplă pentru că noi am și ieșit din focarul poemului. *Noaptea se-ngroșa ca un zid despărțitor* este o imagine magnifică. Dar e de ajuns ca Baudelaire să spună :

Cît de frumoși sînt aștrii în serile calde !
Cît de adînc, spațiul ! Cît de puternică, inima !

Și poate că acest zid al nopții nu ne apare ca o imagine magnifică (și nu o imagine banală) decît pentru a fi prinsă în fierbintele unui focar pe care-l întreținn la fel de bine cuvintele cele mai simple, cele mai plate...

Vorbind despre o poezie de prezență, a cărei intensitate face să se-ncețoșeze, să se evapore, să dispară aproape chipurile reperabile ale imaginii și ale evenimentului, cum să nu te gîndești la o mutație picturală ce se va produce în curînd, asemănătoare mutației poetice înfăptuite de *Florile răului ?* Despre mutația aceasta, fără îndoială, critica de artă a lui Baudelaire nu vorbește în chip lămurit. Poate pentru că se produce prea aproape de momentul cînd pana îi cade din mînă ? Cu toate acestea, în 1863, anul în care Manet expune *Prînzul pe iarbă* la Salonul refuzaților, și în care Zola îl recunoaște mai bine decît Baudelaire, acesta este încă lucid : publică studiul asupra lui Constantin Guys și ultimele pagini despre Delacroix. Îl laudă pe Manet, dar fără a-l considera un caz cu totul aparte, cum ne-am fi așteptat : „Domnii Manet și Legros adaugă unui gust precis pentru realitate, realitatea modernă — ceea ce este deja un simptom bun — această imaginație vie și amplă, sensibilă, îndrăzneață, fără de care, trebuie s-o spunem, cele mai bune facultăți nu sînt decît servitori fără stăpîn, agenți fără guvernămînt." Pictorii pe care îi admiră, valorile pe care, referindu-se la ei, le analizează și exaltă, sînt nu numai an-

terioare, dar și exterioare acestei mutații picturale paralelă cu propria sa revoluție poetică. Uneori, totuși, la modul aproape implicit, oblic, Baudelaire pare a vorbi despre o pictură asemănătoare celei pe care n-o va recunoaște cu adevărat ; sau mai degrabă, pare s-o cheme cu arzătoare dorință. Pictura ce se va face pornind de la Manet : artă a unui prezent nereprezentîndu-se decît pe sine, și care va vedea (cînd totodată povestirea și tema vor dispare din poezie și cînd în roman, dialogul și reducerea cîmpului vor înlocui narațiunea retrospectivă și omniscientă) dispariția perspectivei, ca și cum ar fi fost smulsă în același timp cu imaginea, cu subiectul.

Există, în *Salonul din 1846*, pagini extraordinare, scrise desigur cu gîndul la Delacroix, dar fără a-l numi, și care, dealtminteri, ne fac să ne gîndim nu atît la Delacroix cît la Manet, și chiar la Impresioniști : *Despre Culoare*. Pagini dificile, confuze chiar, pe care nu le poți rezuma și nici explica fără a-ți asuma un anume risc. Dar dacă logica aici este incertă, unele cuvinte sînt iluminări rapide revelînd peisajul în care n-am încetat încă să ne mișcăm.

Pe de-o parte, ne spune Baudelaire, culoarea pe care o vedem la o distanță normală de percepție (în natură) nu este aceeași cu cea văzută de-aproape. Or, coloristul, înainte de-a picta, trebuie să privească de-aproape — ochiul său funcționează ca *o lupă*, ce descoperă pe un spațiu „oricît de mic ar fi el... o perfectă armonie a tonurilor". Pentru a fi credincios acestei percepții apropiate, coloristul va trebui să renunțe la tonul local și să picteze în culori juxtapuse, așa cum se văd ele „cu lupa". Juxtapunerea se va compune, cînd vom privi tabloul de la distanța voită. „Tonurile, oricît de numeroase vor fi fost, dar logic suprapuse, se vor topi în chip firesc prin legea care le conduce." Pe de altă parte, notează Baudelaire, culoarea este văzută în mod normal de-a lungul unui *spațiu de aer*, „verniul dens și transparent al

atmosferei". Pentru ca tabloul să restituie acest spațiu de aer, trebuie ținut seama de distanța la care vom fi nevoiți să-l privim. Ori, noi sîntem mult mai aproape de tablou decît sîntem de natură atunci cînd pictăm sau privim în chip firesc. Pentru ca spațiul de aer să producă același efect, trebuie deci să se țină seamă de micșorarea distanței ; și pentru că tabloul modern este pictat mai de aproape decît tabloul clasic, iar culorile trebuie să se recompună la distanță, trebuie deci să ne îndepărtăm de primul mai mult decît de cel de-al doilea. A picta adevărat și a picta modern, va însemna deci a picta așa cum vezi de aproape, și așa cum vei vedea prin tablou. Atenția privirii asupra a ceea ce este cu adevărat (dincolo sau mai degrabă dincoace de ceea ce ochiul crede că vede), realismul proximității, al tangenței, corectarea obiectului prin finalitatea sa, anticiparea efectului, dialectica privirii și-a execuției : aceste elemente decisive într-o noțiune modernă despre artă sînt indicate aici, teoretic, înainte de a fi practic evidente pentru toți.

Faptul că amestecul optic este preferabil amestecului pigmentar se explică prin aceea că el e mai fidel realității percepției care, atunci cînd aceasta se apropie, vede nu numai armoniile generale, ci și armonia detaliului, punctul armoniei. Dar fidelitatea aceasta provine mai ales din operația pe care el o implică : tonul local se referă la o percepție pasivă, de-a gata, neatentă, amestecul optic restituie adevărata percepție, care este acțiune comună a privirii și a naturii, acțiunea lor comună. Fuziunea la distanță a culorilor dă sentimentul realității spațiului ; privilegiul strălucirii sale se datorează faptului că ea este o operație, pe care o simțim cum se face atunci cînd ne îndepărtăm mai mult de tablou, cum se desface cînd ne apropiem. Se produce ceva asemănător degajării unei călduri, unei energii ; mîna vie a pictorului declanșează ca o exhalație de aer. Ceea ce există în culorile juxtapuse în vederea amestecului optic sub formă de virtual (după expresia pe care Delacroix o folosește în *Jurnalul* său, cînd vede în asta secretul unui Tițian, al unui Rubens „de a face tonurile acestea de carne atît de strălucitoare și totodată să rămînă astfel... aceste demi-tente în care transparența sîngelui sub piele se face simțită în ciuda griului pe care orice demitentă îl presupune") redă efectul tabloului asemănător acțiunii naturii. Nu mai este vorba aici, ca în arta clasică, de o imagine fidelă unei imagini, ci de o acțiune asemănătoare unei acțiuni, de o zgîlțîire violentă captată și transmisă.

Baudelaire, în textul acesta, nu vorbește despre a treia dimensiune. Nu va vorbi niciodată, nici chiar atunci cînd îl va comenta pe Manet. Dar ne dăm bine seama de consecința analizei sale : pentru că a treia dimensiune se cheamă *spațiul de aer,* pentru că obținem acest spațiu de aer privind de la distanță acțiunea ce se degajă din culorile suprapuse, a treia dimensiune nu mai are nevoie să se afle în tablou ca o imagine (imaginea unei imagini), ea poate să dispară din tablou și să trăiască în relația noastră cu tabloul. Și tot astfel cum cititorul poemului resimte șocul unei vieți surprinse în prezent, în loc să urmeze mintal itinerarul ce a dus la acest prezent, privitorul tabloului nu va mai trebui să regăsească spațiul interior imaginii mergînd din pragul acestuia în adîncimea sa ; el va recepționa spațiul, imediat, ca o exhalare a suprafeței sale. Viața și spațiul nu vor mai fi reprezentate, ci prezente.

Este de ajuns să alăturăm aceste pagini de toate notațiile în care Baudelaire ne spune că subiectul (sau obiectul) e fără importanță în pictură, că în pînzele lui Delacroix, înainte de a recunoaște subiectul, ești captat de magia culorii (culoarea ce *gîndește prin ea însăși*) ca să vezi în această estetică surprinzătoarea profeție a artei celei mai actuale, care este arta unei prezențe ațintite asupra ei înșăși, asupra

absenței a tot ce nu înseamnă ea, artă ce nu mai furnizează imagini, reprezentări, ci care sucită obiecte, evenimente, artă ce nu mai exprimă cuvintele unei gîndiri, ce formulează o gîndire fără cuvinte, gîndind prin ea însăși, sau — ceea ce înseamnă același lucru — un limbaj fără gîndire, vorbindu-și sieși. În notele de la sfîrșitul vieții sale, descoperim chiar fraza următoare :

„Îmi place să-mi imaginez o artă în care caracterul de durată ar fi înlocuit cu provizoriul. Artă constant aplicată vieții. Spectacol. Anotimpuri. Soarele. Dansatorii și dansul".

Anunțînd astfel arta ce a suprimat a treia dimensiune și referințele externe ale tabloului, ale poemului, și care a imprimat asupra imaginii însăși negația imaginii, Baudelaire anunță totodată ultimul avatar al artei noastre, cel ce refuză imaginii ultima amintire pe care, în propria sa negație, o păstra totuși despre ea însăși, ce-i suprimă durata, posibilitatea ce ne era lăsată de a o fixa, transformînd-o într-un eveniment instantaneu, o mișcare, un gest, o clipire optică. („Un tablou durează cît durează o privire", spune Le Parc.)

Dar nu este vorba aici decît de o tentație, poate chiar de o temere a lui Baudelaire. Termenul de *prezent* nu e suficient ca să ne dea seama de gîndirea sa, căci aceasta e cîmpul unei tensiuni pe care nici un termen nu-l poate descifra.

El care opune *prezentul reprezentării*, senzația imediată imaginii amintirii, cum de poate scrie, cu o nostalgie ce nu înșală :

„Viața de altădată reprezenta mult ; era făcută pentru plăcerea ochilor."

Nu ne vom opri asupra frazei a doua, care o slăbește pe prima. Nu *plăcerea ochilor* deosebește epoca modernă, care a pierdut *marele stil*, de trecutul care l-a posedat. În trecut, plăcerea ochilor se referea la ceva al non-prezentului, ba chiar al non-vizibilului. Dacă trecutul „reprezenta mult", aceasta pentru că ce-

remoniile sale, sărbătorile sale erau celebrare, reminiscență, reînvierea unei acțiuni originare, sacre. Nu există civilizație veritabilă fără rituri, și orice rit rejoacă un joc anterior, redă prezent ceea ce nu aparține cîmpului prezentului, face să se vadă ceea ce nu aparține cîmpului vizibilului.

Și, pe de altă parte, ne spune : *Culoarea gîndește prin ea însăși.* Ceea ce înseamnă : ea *este*, pur și simplu, ea nu vorbește cu vorbele noastre. Dar ce face el oare, în critica sa, în poemele sale, dacă nu altceva decît să redea cuvîntul acestei gîndiri mute, să dea un corp acestei absențe ? Dacă ne spune că în *Intrarea Cruciaților la Constantinopole*, subiectul nu contează, cuvintele pe care le folosește pentru a descrie tabloul îi dau tot atîtea subiecte cîte există în furtună, în febră, în explozie, în melancolie. Cînd, în *Farurile*, vorbește de Rembrandt ca despre un spital, de Rubens ca despre o pernă de carne fragedă, de Goya ca despre un coșmar plin de lucruri necunoscute, pe care le enumeră, ce face altceva, dacă nu să sugereze cuvinte, referințe pentru ceea ce apăruse mai întîi ca *gîndind prin sine însăși ?* Cuvîntul său — de critic sau de poet — nu este niciodată decît „traducerea frumoaselor zile ale spiritului", sau a altora, a zilelor rele.

„Toate lucrurile acestea gîndesc prin mine... sau eu gîndesc prin ele", scrie el într-un poem în proză ce sondează „profunzimea reveriei". Este mediatorul prin care gîndirea fără cuvinte a culorilor va deveni vorbe. Căci dacă culoarea gîndește prin ea însăși, nespunînd nimic la început, se întîmplă astfel pentru că nu poate vorbi cu cuvintele limbajului obișnuit. Are nevoie de alte cuvinte : cele ce lipsesc din vocabularul criticilor de artă, dar care figurează în cel al criticului Baudelaire, cele ce îi lipsesc autorului *Curiozităților estetice*, dar care-i aparțin poetului *Farurilor :* cuvintele Supranatural, Imaginație, Analogie, Alegorie...

Cuvintele acestea sînt cuvinte îndepărtate, adormite, ce trebuiesc trezite, dezgropate : nu sînt cuvinte prezente. Cum se explică deci că aici se întîlnesc părtinirea prezentului, de o intensitate a senzației ce nu amintește nimic spiritului, și această nevoie puternică a unei alte lumi, a unei lumi-dinainte, tot ceea ce sclipește în adîncuri, în filigran, la suprafața prezentului? Cum să conciliezi valoarea dată *prezentului,* modernului, elogiul naivității, al virginității privirii convalescente, și nostalgia trecutului, a stilului marilor civilizații, elogiul podoabei, al machiajului, al artificiului, inspirația permanentă din amintire ?

Într-o scrisoare către Manet, datată 1865, o frază ne lămurește : *Nu sînteți decît întîiul în decrepitudinea artei dumneavoastră.* Să evităm să vedem în asta semnul unei incomprehensiuni particulare în ceea ce-l privește pe Manet, sau pe cel al bizareriei, al toanelor din ultimii ani. Fără-ndoială, pasiunea pentru această artă modernă (pe care a anunțat-o) va descreste. N-a retras, totuși, niciodată valoarea pe care i-a acordat-o, și valoarea aceasta s-a cuplat totdeauna cu pesimismul, cu dezgustul pentru lumea în care s-a născut : lui Baudelaire îi place modul în care vorbește arta timpului său, dar cercetînd atmosfera ce-o înconjoară, e mai bine să tacă decît să spună ceea ce ar fi în stare să spună, e mai bine să lase culoarea să gîndească, simplu, prin ea însăși. Cu o siguranță niciodată dezmințită, Baudelaire vede istoria civilizației ca un proces de decadență, și istoria omului ca o cădere ; nu crede în nimic, atît de profund, ca în păcatul originar. Gustul pentru o artă la prezent, oricît de viu ar fi el, nu implică o apologie a lumii prezente ; elogiul naivității, al percepției convalescente nu înseamnă că ceea ce este demn de a fi privit este și ceea ce i se oferă imediat. Ceea ce este demn de a fi privit și de a fi spus, lumea profunzimii, a corespondențelor, în care parfumul e totuna cu culoarea, lumea unității, a senzației infi-

nite, este ceea ce a fost uitat, ceea ce trebuie căutat departe, foarte departe, la capătul imaginației, al memoriei, la sfîrșitul dificilului travaliu poetic. Lumea aceasta nu e prezentă : trebuie s-o redai prezentă : Marele stil al trecutului (cel al lui Michelangelo, al lui Rembrandt, Rubens sau Watteau, citați în *Faruri,* cel al lui Veronese, al lui Le Brun, adesea citați în scrierile despre artă) reușea s-o redea prezentă ; exista atunci o *prezență a reprezentării.* Prezență a reprezentării complet dispărută în operele contemporane pe care i se întîmplă să le recuze fără apel, sau să le admire cu un oarecare regret ; fie că e vorba de arta aceasta realistă, ce prezintă fără a reprezenta, ce arată „natura fără om", artă incompletă a unor pictori adevărați cum ar fi Courbet sau Millet, fie că e vorba de arta ce reprezintă fără a avea nici o forță a prezenței, arta de reconstituire istorică, cea a unui Meissonnier, a unui Horace Vernet, și a atîtor altora... Arta trebuie să aibă o prezență, și noi am văzut condițiile acestei prezențe. La ce bun subiectul, dacă culoarea nu gîndește prin ea însăși ? La ce bun imaginea celei de-a treia dimensiuni dacă *spațiul de aer* nu ne învăluie, nu se împrăștie în fața noastră ? La ce bun podoaba, eleganța îmbrăcămintii, frumusețea orașului, dacă ele nu aparțin timpului nostru ? Dar dacă prezența care nu reprezintă nimic valorează mai mult decît reprezentarea fără prezență, marea artă rămîne pentru el prezența reprezentării ; orașul vremurilor noastre ar fi Capitala visului ; culoarea sau frumusețea intrinsecă a cuvintelor, virginitatea lor ar aminti paradisul originar ; intensitatea unei senzații trăite *hic et nunc* ar fi alegoria unei memorii. Baudelaire vede limpede că la Manet există intensitatea ce lipsește artei academice (și chiar și lui Ingres, după el). Dar deosebește absența ce pătrunde adînc în această intensitate — absență ce va deveni domeniul artei, absență pe care o deplînge tot atît pe cît o socotește ine-

vitabilă, consecință a decadenței istorice și a căderii personale : ceea ce ne îngăduie să spunem că acest profil al artei moderne nu și-ar fi asumat dezvoltarea ei, că n-ar fi putut-o face decît la modul regretului, al rezervei mintale. Ceea ce admiră la Delacroix, este faptul că intensitatea, explozia culorilor conferă prezență unei lumi infinite, ce cheamă, sugerează fiecare act de prezență, dar care nu poate fi închisă în nici unul din aceste acte ; lumea marii arte nu e inclusă în prezența operei, ci invers ; marea operă este o poartă ce se deschide, și nu canatul acesta de lemn smuls din țîțîni, manipulat ca un obiect căruia îi admirăm culoarea sau structura. Fervoarea pentru Delacroix este deplină, deși nu fără melancolie : Baudelaire se-ndoiește că această mare artă pe care, printr-un miracol, o reînvie, ar mai putea fi a noastră. „E adevărat că marea tradiție s-a pierdut, și că cea nouă încă nu există" ; nu se va dezice niciodată de aceste rînduri ale *Salonului din 1848*. Subtilele iluminări estetice, ce fac din Baudelaire primul analist al artei moderne, au o pondere mai mică, la drept vorbind, decît certitudinea religioasă a căderii și în curînd a sfîrșitului lumii. Nu crede în salvarea acestei lumi condamnate. Ci doar, pe marginea dezastrului, atins de aripa imbecilității, i se întîmplă uneori să spere în propria-i salvare, să creadă că nu este *ultimul dintre oameni*, el care a plătit prețul cel mai greu pentru a scrie cîteva versuri frumoase, versurile în care *jurămintele, parfumurile, sărutările fără de sfîrșit* reînvie, *precum, scăldați în adîncul necuprinselor mări, urcă apoi, spre cer, întineriții aștri*, cîteva versuri intense ca și prezentul, profunde ca și paradisul pierdut.

DE LA O ARTĂ LA ALTA

Mi-aduc aminte că André Masson, care lucra pe atunci la plafonul ce trebuia să înlocuiască, la Odéon, pe cel al lui Jean-Paul Laurens, exclamă odată în fața mea, cînd tocmai îi spuneam că asta însemna revanșa lui Manet căruia oficialitățile nu-i oferiseră niciodată ocazia, pe care ar fi dorit-o, a unei decorații monumentale :

„La urma urmei, noi am cîștigat bătălia !"

E sigur ? Dacă bătălia a fost cîștigată, nu cumva a fost cîștigată printr-o neînțelegere ? Nu e vorba cumva de o victorie impopulară și provizorie, de o supunere ipocrită, în așteptarea orei rebeliunii ? Mulți încă mai gîndesc că partida nu e jucată. Periodic se asistă la tentative de a repune în onoare „pompierii" Frumoasei Epoci, pe cei ce s-au bucurat mult timp de favoarea publicului, a criticii, precum și de cote la care nu ajunge nici un artist actual (s-au plătit 850.000 F pentru *1814* al lui Meissonnier). Dacă revalorizarea formelor simetrice din literatură ar prezenta același interes comercial, am putea fi siguri că am asista și aici la aceleași manevre. (Și, în fond nu sînt oare aceste manevre vizibile sub aparențe științifice de data asta ?) O frază întîlnită recent în *Le Jardin des arts* sub pana lui Jean-Paul Crespelle, mi se pare că trebuie în orice caz relevată. Iat-o : „Artiștii pe care-i admirăm n-au

produs numai capodopere, și există tot atîția Renoir pufoși, Cézanne stîngaci, Matisse insipizi pe cît există pînze bune de pompieri."

În ciuda formei sale prudente și aparent rezonabile, o atare frază n-ar putea fi acceptată. Înseamnă un dispreț sau o înșelare a spiritului la fel de intolerabile ca și a prezenta arta pompieristică și arta creatoare a secolelor XIX și XX ca două grupe comparabile din aceeași familie, inegale, se recunoaște, dar nu ireductibile, și astfel ca cele mai înalte trepte ale unuia să corespundă celor mai joase trepte ale celuilalt, așa încît să fie suficientă o minimă deplasare a gustului, o ușoară modificare de ecleraj, o privire aici mai critică, dincolo mai binevoitoare, ca să inversezi ierarhia actualmente admisă, posibilitate despre care se subînțelege că e perfect de conceput, și poate de realizare apropiată. Împotriva acestui dispreț sau a acestei înșelăciuni, se cuvine să afirmăm, și nu fără a ne mira că sîntem constrînși s-o facem, că ne aflăm înaintea a două familii totalmente heterogene, înaintea a două relații complet distincte a artistului cu opera sa și a artistului cu publicul său. Între cel mai rău Renoir și cel mai bun Bouguereau e aceeași depărtare ca între Cîinele constelație cerească și cîinele animal care latră.

Știu bine că mai rău nu e întotdeauna sigur într-o ordine, nici mai bunul într-alta. Vreau ca Vuillard să fie gelos din pricina unei crizanteme în această *Toussaint* de Friant ; știu că Delacroix l-a admirat pe Meissonnier. Nu sînt nici atît de naiv încît să cred într-o ierarhie obiectivă a valorilor care ar reînvia ideea platoniciană a frumosului. Există un relativism al valorilor în măsura în care arta pompieristică a putut fi preferată, în care mai poate fi încă și nimic nu împiedică să nu fie mîine pe plan universal. Dar dacă valorile sînt relative față de gustul nostru, existențele nu sînt : nu există superioritate absolută, în ordinea valorilor, a pomerolului asupra Coca-

Colei, dar se va consimți că *nu înseamnă același lucru*. A prefera, nu înseamnă aici a urca sau a coborî pe o scară comună a valorilor, ci înseamnă, foarte exact, a schimba obiectul.

Pentru arta recentă, granița dintre cele două ordine este ușor de trecut. A vorbi despre un Cézanne stîngaci e un nonsens, pentru că Cézanne *nu poate fi măsurat decît cu propria sa căutare*. Arta care a cucerit bătălia, cum spunea Masson, este într-adevăr o artă de căutare — și de căutare personală, oricum ar fi bunele sau relele sale zile. Arta care a pierdut-o, după ce ocupase terenul, este o artă de aplicație care nu trebuie să-și obțină obiectul, pentru că îl găsește chiar de la pornire : într-o percepție naturală, fotografică sau într-o idealizare convenită. Pentru ea dificultatea constă să surprindă bine această imagine, s-o reproducă. Aici, este posibil să vorbești de stîngăcie și de abilitate, pentru că opera poate fi măsurată cu un model : în arta creatoare, nu poate fi vorba decît de realizare și non-realizare. Cînd Bouguereau pictează *Nimfele munților*, dificultatea constă în a copia modèle care, cu toate că ideale, există în afara lui în reprezentarea convențională a frumuseții feminine. Cînd Ingres plînge făcînd portretul lui M. Bertin, sau declară că un cap de femeie este irealizabil, dificultatea, de un cu totul alt ordin, nu e de a copia modelul ce se află acolo, în fața lui, ci de a acorda asemănarea cu un stil care totodată este al său și cel al antichității, și care se înalță la orizont ca un miraj mereu inaccesibil. L-am auzit pe Giacometti spunînd : „Trebuie să copiezi ceea ce vezi, nu ?" Și adăugînd : „Și în același timp trebuie să și faci un tablou." Artei adevărate îi este propriu de a-i pune lucrării sale condiții atît de numeroase și contradictorii încît reușita sa e întotdeauna susceptibilă de un fel de improbabilitate.

Creatoare sau convențională, orice artă își are un public — un *interlocutor*, cum spune Ossip Mandelstam într-un text ce datează din

1913 (și a cărui traducere o publică acum revista *L'Éphémère*). Dar pentru unul, interlocutorul există imediat ; îi vorbești ca să recunoască limbajul pe care-l ai comun cu el, ca să fii recunoscut de el. Interlocutorul celuilalt este virtual („E ca și cum ai schimba semnale cu Marte..., spune Mandelstam. Pentru a ajunge la destinatarul lor legitim, le trebuie versurilor acestora tot atîtea secole cît le trebuie stelelor ca să-și ajungă vecinele") ; el nu va exista decît atunci cînd limbajul căutat de artist, odată aflat, va deveni sub acțiunea sa un asemenea limbaj încît el să-l poată înțelege — recunoscînd că-l aștepta fără să-l cunoască și nici să-l prevadă. Odată publicul atins, odată efectul produs, arta convențională se oprește în loc. Arta creatoare are tendința de a spune mereu ceva ; dacă tace, înseamnă neputință, renunțare — nu satisfacție. Căci vizează un obiect pe care nu-l recunoaște niciodată complet, și gîndește că niciodată nu va putea fi cu adevărat recunoscut : succesul are întotdeauna aerul unei greșite înțelegeri. Așa își păstrează pînă la capăt nostalgia unui interlocutor, nevoia unei călduri, a unei prietenii ce va să vină.

Graniță destul de precisă, deci, cînd e vorba de o artă de căutare personală, și e vizibil că operele creatoare diferă chiar atunci cînd pictează același obiect : există florile lui Manet și florile lui Renoir, în timp ce, în arta convențională, diferența nu poate veni decît din cea a subiectelor — Detaille este un pictor al luptelor, Bouguereau al nudurilor, Cormon al scenelor preistorice, etc. Dar dacă e vorba de o artă de tradiție — pictura occidentală a Renașterii sau a secolului XVII, arta chineză, arta japoneză de la un capăt la altul al istoriei lor — granița, atunci, nu e imposibil de trasat ?

De fapt, căutarea nu încetează să fie valoarea decisivă, chiar dacă ea nu e personalizată cum va fi mai tîrziu. Pictorii Renașterii se-ndreaptă către iluzia perspectivă, precum artistul contemporan către obiectul său inaccesibil, și cînd

iluzia aceasta va fi perfectă, stilul se va stinge prin el însuși : nu trăia, deci, decît pentru a avea „un necunoscut în față", ca să reluăm frumoasa expresie a lui René Char. Și în arta Extremului Orient (ca și, pe o scară mai mică, în pictura occidentală de la Rafael la Ingres trecînd prin Poussin), obsesia maestrului, mitul unei vechi măiestrii ce trebuie recucerită, mențin dimensiunea esențială a inaccesibilului. Așa cum Cézanne nu va ajunge niciodată la „realizarea" sa, tot astfel nici pensula caligrafului nu va fi niciodată destul de rapidă, destul de fermă ca să mai fie ce a fost cîndva în mitul originilor, ca să răspundă perfect tuturor canoanelor (contradictorii, imposibile) ale lui Sie Ho. Repetarea semnelor, menținerea tehnicilor, educația tradițională a mîinii, nu înseamnă decît un mod de a pregăti terenul, de a se rezerva pentru improbabila intrare în posesie.

Firește, ceea ce fondează arta creatoare, nu e distanța dintre ceea ce fiecare vede și ceea ce ea ne face să vedem : arta abstractă, unde distanța aceasta e maximă, poate degenera sub ochii noștri în artă convențională. Dar nu există artă, strict vorbind, decît în măsura în care există un efort pentru a umple o distanță între ceea ce vede, firește, pictorul (și publicul său) și ceea ce el vrea să redea vizibil. Arta autentică nu e niciodată stîngace : nu poate fi decît neputincioasă. E neputincioasă prin chiar natura sa. Cu alte cuvinte istoria sa nu sfîrșește niciodată. Pentru că e singura ce-și are o istorie pe care a plătit-o cu riscul său, cu încăpățînarea sa, cu neliniștea sa. Istorie pentru care nu vom putea accepta, oricare-ar fi pretextele, să vedem că se eliberează pe furiș bilete de intrare gratuită.

OCHIUL SĂLBATIC

Mai multe piese aici reunite * sînt destul de frumoase ca să fie denumite „Piese de muzeu". Şi nu poţi, pe parcurs, să nu remarci relaţia particulară, analogia formală dintre o anume piesă şi opera unui anume artist, proprietarul său, pe bună dreptate.

Sîntem cu toate acestea atît de departe de ceea ce se numeşte muzeu, atît de departe de ceea ce se numeşte raport estetic între operă şi artistul colecţionar, încît am putea spune foarte bine că sîntem complet în afară, cu adevărat în alt loc. Ba chiar că, dacă piesele acestea sînt acolo, asta se datoreşte faptului că le-a fost cerut mijlocul de a ieşi de acolo.

Între prezenţa, la Marcoussis, a unei măşti baule, la Magnelli a acestei harfe pahuine, la Atlan a acestei tapa mexicane, la Ernst a unui totem şi a unei ţesături din Peru, la Matta a unei măşti eschimose ; şi aceea — la Ingres — a unei gravuri după Poussin sau după Rafael, la Delacroix a unei copii după Tiţian, şi chiar — în momentul despărţirii apelor — între prezenţa în atelierul lui Matisse a unuia din acele obiecte primitive pe care le-a colecţionat şi aceea a schiţei lui Courbet pentru *Domnişoarele de pe Sena :* nimic comun.

* Muzeul Omului : *Artele primitive în atelierele artiştilor* (1967).

Pentru artist, opera ce intră în colecţia sa în timp ce tot aşa de bine ar fi putut fi în muzeu, opera „civilizată", civilizată precum el însuşi, ba chiar : altfel civilizată, se află acolo în numele continuităţii care există, în pofida a tot, între o întreprindere personală şi reuşita despre care mărturiseşte opera. E acolo, totodată, în numele unei distanţe exigente, provocante şi a unei proximităţi liniştitoare ; în numele unei apartenenţe nu atît la un imaginar comun cît la comunitatea unui Imaginar.

Opera civilizată este mediatoare între ceea ce artistul vrea să facă şi ceea ce crede că se poate face, între originea mişcării sale, vidul creator iniţial, şi realitatea în care trebuie să se situeze, pe care trebuie s-o regăsească, care-l aşteaptă.

Ingres spune că Cei Vechi învaţă să vadă natura. Să spunem mai degrabă că arta — arta civilizată — interpune între privirea goală, la început pierdută, a artistului, şi toate aceste obiecte despre care se întreabă dacă pot să-i fie obiect, reţeaua străvezie a unui imaginar. Poussin, pentru Cézanne, ascunde muntele Sainte-Victorie, dar într-un mod care să-i permită să pună mîna pe el ; e acolo ca să-i garanteze că poţi sesiza lucrurile, ca o mănuşă ale cărei amprente digitale vor ieşi la iveală puţin cîte puţin. Arta e un drum pe care artistul trebuie să-l regăsească. Nu pentru că ar fi vorba de a suprapune paşii peste paşi. (Ingres este ultimul care s-o creadă. E vorba de a căuta o implantare personală pe un continent pe care l-au însemnat vînturi şi curenţi favorabili. Pe continentul acesta, artistul merge drept înainte, cu ochii fixaţi pe un obiect pe care-l vede şi vrea să-l vadă ca pe nimeni altcineva, dar păstrează în privire imaginea unei vechi lumini, soare apunînd ce pare să se înalţe din nou de fiecare dată cînd se aprinde opera nouă ; arta tradiţiei sale — arta tradiţiilor — e în el ca o reminiscenţă, o prezenţă mentală : e în noi — mai mult decît pe zidurile muzeelor, sau în

colțurile atelierului ce sînt operele ; prezența reală — descoperită în vizitarea muzeelor sau prin posesiunea colecționarului — nu face altceva decît să confirme prezența mentală ; materialitatea unei simple imagini (gravură, reproducere fotografică) este un suport aproape suficient pentru ceea ce este, înainte de orice, o imagine — pe care o vedem la fel și cu ochii închiși.

Orice artă civilizată este o artă pe care ne-o imaginăm : ea sălășluiește în spațiul imaginarului, care circulă printre lucrurile reale. Imaginar care poate să nu fie al nostru, ale cărui forme pot fi străine, fără a înceta pentru asta să ne impresioneze ca atare, vreau să spun ca spațiu *secund*, spațiu mental. Posesiunea lui Manet a unei stampe japoneze, prezența, la André Masson, a unui bazorelief indian, seamănă mult mai mult cu prezența unei gravuri de Rafael la Ingres decît la intrare, în atelierul lui Derain, a unui bronz de Bénin. Obiectele primitive nu sînt imagini ca cele, familiare sau exotice, ce ne acompaniază, de aproape, sau orizont, îndepărtat, cînd alunecăm pe sine în spațiul spiritului. Sînt obiecte în sens puternic, lucruri ce există, pe care le atingi, care acționează : sînt prezența, nu imaginea lor — fotografia fetișului nefiind deloc pentru fetiș ceea ce este fotografia Fornarinei pentru pînza lui Pitti (de unde sensul colecției, adică al posesiei, al proximității cotidiene). Nu ne-am dus către ele, nu le-am regăsit, ele ne-au oprit, ne-au înșfăcat brutal, ne-am trezit dintr-o dată în mijlocul lor, în urma vreunei deraieri, a unei explozii, într-un zgomot puternic de geamuri sparte, înconjurați de aceste ruine identificabile și extraordinar de virulente, arzînd la focul ce le-a răsucit și proiectat, revenindu-și în fire într-un peisaj necunoscut. Și șocul provine mai puțin din ciudățenia formelor cît din faptul că e vorba despre altceva decît despre forme : există deraiere mai puțin pentru că

există macazul unui imaginar către un altul, ci pentru că nu mai sîntem într-un imaginar.

Șocul acesta ne-a făcut oare să ne pierdem cunoștința ? Sau o și pierduserăm ? Am fi văzut proiectilele acestea dacă nu le-am fi sperat ?

E adevărat, în clipa în care obiectele acestea au explodat pînă la noi, spiritul modern era sătul de lumea aceasta veche — de reflexele acestea ale unor sori vechi inventați în apele reminiscenței. Spiritul era deja fierul acesta roșu în jurul căruia aparențele începeau să se zbîrcească. Dar formele acestea l-au ajutat oare să conceapă alte forme decît cele ale aparenței ? Nu e sigur. Arta neagră n-a dat naștere cubismului cum nici arta oceanică (pe care Breton i-o preferă) artei suprarealiste. A substitui colecția adunată aici sălii de Antichități a Școlii de Arte Frumoase n-ar fi de ajuns ca să faci din ea un vestibul al artei moderne. Cel puțin, a avut loc aici o întîlnire plină de învățăminte încurajatoare ? Poți chiar să te îndoi de asta. În afara tangențelor particulare (și prea ostentativ subliniate ca să fie profunde : mă gîndesc la *Domnișoarele din Avignon*) arta primitivă n-a ajutat deloc arta modernă să vadă celelalte aparențe, aparențele altele decît *actuale :* sintaxa plastică ce le poate reuni, circulă altundeva și chiar peste tot. Și nu *deformarea* se declară în totemul acesta, în fetișul acesta, căci ar fi nevoie de o confruntare cu forma reală pe care, pe bună dreptate, ne-o interzice. Întîlnirea e mai puțin cea a formelor cît a spiritului inform și incandescent, în jurul căruia începe să se evapore stratul umed al aparențelor, cu bucățile sale de lemn care sînt tot pe atît fier roșu, ce arde, cînd te apropii, așa cum nici o altă imagine nu poate arde.

Relicve ale unei vieți în care simțim viața mai mult decît vedem forma, bucăți de cruci adevărate. Lucruri în care s-a condensat o viață, ca într-un țipăt, erecția unui sex, un strop de sămînță, un ritm de dans ! Obiecte ale

naturii, mai degrabă decît ale culturii, pietricele păstrînd căldura soarelui, rădăcini ce-și păstrează viața. Anonimatul face parte din ceea ce le este cerut ; ele nu vin de la un alt artist, de la o altă istorie a artei, de la o altă istorie. A le atinge, înseamnă să resimți o forță naturală de a trăi la același nivel, cu mîinile goale, pierzîndu-ți cunoștința, și să investești într-un obiect elementara și totala tensiune a vieții.

Obiecte magice, deci, venite totuși dintr-o cultură mult mai strict condiționată, mai puțin liberă decît imaginația noastră. Această cultură o reconstituie ancheta etnologică. Dar arsura inițială nu are nevoie de cunoașterea aceasta, necunoscutul face parte din arsură. Pe pragul unei cunoașteri, pe care nu-l trece, aici a resimțit artistul modern amețeala acestei magii fără repere. Măștile acestea își disimulează cultura, își acoperă riturile : dar, prin crăpăturile orbitelor lor goale, ne fixează o privire, o viață cheamă viața noastră, ne poruncește să ne sculptăm propriile noastre măști.

Obiectele acestea care nu sînt — mai întîi — forme exemplare, sau semnificații descifrabile, ci *semne de viață*, au făcut semn la un moment dat, continuă să ne facă semne pentru că sîntem în stare să le răspundem — sau pentru că ne îndoim că am putea-o face ? Energia artei moderne este ceea ce pune mîna pe ele cu credință — sau ele fixează o nostalgie lașă și fără speranță ? Vorbesc încrederii noastre, sau oboselii noastre ? În momentul în care raportul nostru cu colectivitatea devine critic, se pare că am contempla în ele minunea unui raport organic, incontestat — grupul *într-un suflet și un corp*. Dar nimeni nu vrea, nici nu poate, să devină baulé sau nambikwara. Și nu e o cultură particulară, și diferită de a noastră, ci — precum în itinerarul etnologului descris de Claude Lévi-Strauss — „extremul punct al sălbăticiei" este ceea ce s-a căutat : o apartenență la cultură atît de naturală încît e stare pură a naturii. Stare a naturii care e un mit,

asta se înțelege de la sine — dar mitul acesta a plasat ecoul în care au fost auzite artele acestea necunoscute. Ceea ce a suspendat pasul gîndit, ezitant al artistului modern, este țîșnirea dansului acesta — gestul său fizic, oricare ar fi semnificația sa. Ceea ce i-a fascinat chipul prea reperabil de individ, este masca aceasta pe chipul nimănui — văgăunile acestea din adîncul cărora lucește „scînteia de aur a luminii-natură".

II

INGRES ȘI LINIA SECUNDĂ

„Chiar și fumul trebuie să fie exprimat prin linie“ spunea el. Astfel, linia desenului captează chiar și ceea ce pare s-o desfidă : purul evanescent, infim sesizabilul. Nici un tremur al mîinii pentru a sugera o vibrație a vieții la pragul căreia e convenit s-o oprești, să rămîi tăcut. Mîna fixează și numește ferm : lejeritatea autoritară a apropierii obligă elementul cel mai îndărătnic, cel mai fugace să se înscrie în suprafață. Tot ceea ce e în natură poate fi în desen ; nu există real decît desenat. În afară, nimic. În interiorul contururilor, de la un țărm la altul, nici o estompă, nici o hașură care să-ți spună ce-ar fi fost pierdut din vedere : o rețea de nervuri mai fine, nu mai puțin nete — sau vidul. În exterior, în spațiul unde se situează formele, nici o agitație, nici un loc de trecere, nici o respirație a luminii sau a umbrei — nici un fum, nici un nor evaporîndu-se : albul, nimic altceva decît virginitatea unui spațiu mintal, precum Oceanul poetic al spațiului alb de pe marginea paginii scrise în care se ivesc brusc sporadele tipografice, un revărsat de zori fără oră nici anotimp pe care-l taie, excepțional, ca o incizie, aici un curcubeu, dincolo un triunghi fragil de păsări migratoare.

Linia aceasta e a însăși naturii. „E tot atît de imposibil de a-ți forma ideea unei frumuseți separate, a unei frumuseți superioare celei pe

care o oferă natura, pe cît este de imposibil a concepe un al șaselea simț.“ Hîrtia este un calc pe care creionul urmează crestătura trasată mai dinainte ; pînza e o oglindă în care e atrasă imaginea în asemănarea sa, o iluzie, o magie de trompe-l'oeil. Arta trebuie să dispară în imaginea pe care o dă despre natură. „Arta nu se află niciodată la un grad atît de înalt de perfecțiune decît atunci cînd seamănă atît de puternic cu natura încît poate fi luată drept natura însăși. Arta nu reușește niciodată mai bine decît atunci cînd e ascunsă.“ De unde condamnarea a tot ceea ce poartă marca operației artistului : linii schițate, nefinisate în desen și, în pictură, tușa căreia, în același moment, Delacroix îi conferă întreaga sa modernitate și întregul său sens — totodată de semnătură, de limbaj și de intensificare optică.

Portretul lui Granet e aproape singurul în care se regăsesc urmele pensulei. În ansamblu, Ingres aplica cu fidelitate doctrina pe care nu încetează s-o repete, în formulări (orice s-ar spune) remarcabile, de fiecare dată cînd ele privesc practica artei. („Trebuie făcut să dispară urmele ușurinței : rezultatele și nu mijloacele folosite trebuie să apară... Tușa, oricît de abilă ar fi, nu trebuie să fie vizibilă : altminteri, ea împiedică iluzia și imobilizează totul. În locul obiectului reprezentat, ea face să se vadă procedeul ; în locul gîndirii, ea trădează mîna.“) Pentru aceleași rațiuni, orice îngroșare a tușei e proscrisă, și se cunoaște reflecția sa, în timp ce privea cum lucrează un zugrav : „Ia exact cît trebuie !“

În arta aceasta a imitației, Ingres posedă dintru început o perfecțiune, o ușurință ce nu-l vor părăsi niciodată. Dacă pictura sa cunoaște ezitări, nici o ezitare în desenele sale, nenumărate și toate admirabile. De la primul pînă la ultimul, același murmur al izvorului, aceeași mișcare, aceeași imobilitate, aceeași limpezime fragilă a jetului de apă renăscînd din bazinul

său. Greșeala picturii sale (a cîtorva mari com-

poziții, nu a portretelor sau a nudurilor) vine din neputința sa de a impune anumite combinații imaginare : în special de a pune în legătură ființe pe care nu le-a văzut, în coexistența dramatică a unui subiect. Infailibilitatea desenelor sale vine din cea a calculului. Pentru ce, atunci, această infinită repetare minuțioasă, mereu aceleași chipuri, aceleași arhitecturi — ca și cum modelul i-ar fi scăpat ? Pentru ce plînge (ni se spune cu certitudine) făcînd portretul lui M. Bertin ? Pentru ce, despre un cap de femeie, a zis : *E de nefăcut !* Pentru ce a exclamat : *Nu mai știu să desenez ?* Nu se îndoiește de aptitudinea sa de a surprinde realul ce i se înfățișează. Dar se îndoiește că realul acesta ar fi exact cel ce merită perfecțiunea aceasta, această preciziune a imitației. Nimic nu e mai aproape de linia naturii decît linia desenului său, și nimic nu e mai îndepărtat. Între această proximitate și această îndepărtare are loc o căutare dificilă — uneori disperată —, aceea dacă nu a unei creații, cel puțin a unei extrageri din realitate ; căutarea *liniei secunde*.

„În materie de adevărat, scrie el, prefer, cu orice risc, să fim puțin dincolo."

O linie pe hîrtie de calc, o imagine într-o oglindă, iată ceea ce este cel mai asemănător și totodată cel mai diferit de obiectul real. Ele îl duc la distanțe incomensurabile, într-un spațiu eterogen. De la carnea aceasta călduță și moale, de la acest lemn dur și inegal al copacului la suprafața de gheață rece și netedă, de la aceste contururi umflate, deformate de viață, sau bătute de atîtea vînturi, la incizia aceasta definitivă : nimic comun. În inima hîrtiei albe sau sub strălucitoarea pieliță subțire a culorilor, obiectele despre care pictorul vrea să ne dea iluzia sînt la fel de inaccesibile precum, în adîncul iazului înghețat, frunzele acestea dintr-un alt anotimp, întrevăzute ca rochia unei înecate. *Ciudățenia* de care vorbește Bau-

delaire în legătură cu Ingres nu e deloc cea a reliefului, și-l înțelegem pe tînărul Victor Hugo cînd spune despre *Odaliscă*, într-un articol din *Conservateur littéraire*, că e pictată „în maniera chinezilor, fără umbră și fără relief". Expresia lui Baudelaire nu se poate aplica la un relief, inexistent, la Ingres, dar conotează un sentiment de bizarerie : aceste corpuri sînt exterioare lumii noastre. *A detașa*, spune Ingres, a da iluzia că te poți învîrti în jurul obiectelor, e un talent inferior : tot astfel „reflexele strînse în umbră", „reflexele de-a lungul conturelor", sînt nedemne de „majestatea artei". Concepția despre culoare, studierea sa (și cîtuși de puțin neglijarea ei !), ca ea să nu compromită evidența liniilor *(mai degrabă griul decît argintiul !)* — care sfîrșește adesea printr-un joc de camaieu, prin mari suprafețe albe, discrete, acoperite parcă cu chiciură — e un mod de a depune peste forme un strat protector, de a le sustrage, de a le abstrage. În aceiași ani, către 1863, *Baia turcească* dă iluzia unei a treia dimensiuni, ochiul mergînd din față către fundalul tabloului, reducția progresivă a scării corpurilor garantînd realitatea distanței, iar *Dejunul pe iarbă* (care e denumit de asemenea *Baia !)* dispune pe aceeași linie figurile și arborii. Cu toate acestea, în tabloul lui Manet, spațiul circular, aleargă printre corpuri, al căror contur și curbe sugerează realitatea distinctă. Fundalul a venit în suprafață, la suprafață se degajă respirația fundalului, radiază lumina sa. În timp ce perspectiva îndepărtării *Băii turcești* e o perspectivă de miraj : ceea ce e în față pare să se-ndrepte spre fund, dar nu există drum practicabil, sîntem în trompe-l'oeil, în abstracția imaginilor oglinzii.

Imaginea este cea a obiectului micșorat, diminuat de ceea ce face instabilitatea — și viața — de spațiul real ; el este în același timp, precum în el însuși, echipat cu structura sa întreagă, și, ca să spunem așa, mărit de ea, atît încît nici o altă percepție reală nu poate

să-i fie asemănătoare. Izbitoare este minuția reprezentării. Dacă Ingres, pentru marile sale compoziții, vorbește de *dominantă,* nicăieri nu sînt excluse, în profilul elementului major, alte elemente ale realității, cu condiția de a nu fi iluzorii. În metafora atît de semnificativă, a „coșului de răchită" (trebuie, spunea el despre obraz, *să dea impresia unui coș de răchită*), intră, odată cu ideea convergenței liniilor, aceea a multitudinii, a totalității fibrelor din care e alcătuit coșul. Obiectul este o dantelă al cărei fiecare ochi trebuie desenat. Rochia doamnei Moitessier este pictată, nu așa cum Hals sau Rembrandt dărăcesc o stofă, reducînd-o la dîrele și stropii unei lumini, ci așa cum Roger Van der Weyden împarte migălos un guleraș — sau cum un artist naiv descompune frunzele arborilor. În afara hazardurilor timpului și spațiului, privirea adună, recompune toate trăsăturile constitutive ale obiectului. Ingres iubește minuția micilor meșteri flamanzi, îl preferă pe Rafael lui Rubens și Rembrandt, nu înțelege culoarea ca o distribuție de valori, ciocnire și selecție violentă a clarobscurului, ci ca justețe a tonurilor locale. El caută o lumină asemănătoare apei care, spune el, ajunge „într-o clipă la aceeași linie" — și, bineînțeles, nu e vorba de apa instabilă și încărcată de impresionism, ci de apa neutră, omogenă, asemănătoare spațiului nul.

Desenele Romei, de pildă, dau sentimentul acesta de minuție contabilă. Acoperișul e redat cu toate olanele, scara cu toate treptele. Pe puntea podului San Rocco, fiecare piatră, fiecare frunză pare lipită pe un suport invizibil ; fiecare fereastră pe linia aceasta întreruptă e marcată printr-un punct. Căci minuția este vizibilă pînă și în evanescență. Suita punctelor, a segmentelor tăiate de spații albe precum cuvintele vreunei Lovituri de zaruri, definește mulțimea ce trebuie numărată ; și cutare desen al interiorului lui Saint-Clément basculează de un vid pe care-l împresoară stîlpii și bolta —

vid în care totul se revarsă în adîncul unui alb care șterge contururile mai mult decît penumbra — cu punctuația strînsă a torsadelor, capitelelor, oramentelor cupolei, minuscule și ascuțite : roi de albine înghețate.

E adevărat că în afară de desenele foarte studiate, „terminate" cum se spune, există și multe altele schematice, în general preparatorii. Dar neterminarea acestor desene n-are nimic de-a face cu cea a schiței care, vrîndu-se ca atare, se prezintă ca germenele unei vieți ce urmează să se desfășoare. Poate fi vorba de un plan isprăvit atît în calitate de plan, ridicînd eșafodajele, stîlpii de consolidare — cît și marcînd structura. Sau, Ingres izolează un element, un contur pe care-l urmărește pînă la capăt (ovalul unui obraz poate rămîne vid, dar se racordează cu linia umerilor, a brațelor ; continuitatea perfectă a circuitului duce la realizarea completă a desenului) — sau un sector exhaustiv studiat, restul topindu-se treptat în alb, dacă nu e anulat dintr-o dată. E limita unei abstracții dusă pînă la capăt, nicidecum începutul unei mișcări pe care n-ai timpul s-o urmezi, dar care ar fi astfel chemată. Nu prezenței latente a ceea ce rămîne irevelat, nu viitorului acestei prezențe i se opun formele manifeste — insule sigure, cucerite : ci tăcerii elocvente a Albului.

Dacă intenția acestei minuții contabile este realistă, efectul nu e deloc. Parțială și violentă, percepția reală nu are nici această bogăție, nici această egalitate. De la realul imediat la imagine, distanța este — în beneficiul acesteia — un surplus. Paradoxal, mai este și o îngustare. Imaginile acestea par de dimensiuni inferioare celor ale obiectului pe care-l reprezintă, chiar și atunci cînd sînt de mărime naturală (Delacroix spune despre *Apoteoza lui Homer* că e o camee mărită). E suficient să fii atent în aceste figuri pe care depărtarea și abstragerea fundalului le apropie de noi, le mărește, la dantela mînecilor, la perlele colierului,

la inelele din degete, la împletitura unui șal, ca ele să ne și apară diminuate. Căci textualitatea reprezentării sugerează un obiect de o asemenea întindere încît pare că nu poate fi obținută decît printr-o scriitură mai strînsă decît în natură : trebuie ori să lași deoparte anumite amănunte, ori dacă vrei să detaliezi totul, să reduci scara. Minuția este miniaturizantă. Dar Ingres evocă nu atît miniatura cît această îngustare a oglinzii, care înseamnă magie : dacă omul micșorează scara, devine atunci stăpîn și posesor al universului.

Cu toate acestea : „Niciodată un gît de femeie nu e suficient de lung", spune el. Acest *dincolo de* despre care vorbește, se află în prelungirea, în exagerarea liniei. Ceea ce el numește „a corija natura prin ea însăși", nu înseamnă numai (cu cauțiunea Anticilor) a alege și a reuni cele mai bune „condiții", înseamnă a prelungi propria ta mișcare, ca și cum ai încuraja-o, a-i acorda mai mult spațiu. „Insistați asupra trăsăturilor dominante ale modelului, exprimați-le cu putere, împingeți-le, dacă e nevoie, pînă la caricatură, spun caricatură ca să fac să se simtă mai bine importanța unui principiu atît de adevărat". Caricatură, el corectează cuvîntul ce evocă urîtul, dizgrațiosul — și dacă împinge natura dincolo de ea însăși, e pentru ca ea să-și afle acolo grația supremă. Acel *dincolo* pentru el nu este monumentalul, încercat doar ca excepție (*Jupiter* din Aix-en-Provence, pentru care s-a gîndit la *Zeus din Olimpia* al lui Phidias care, spune Strabon, „ajuta puțin divinitatea") : este un dincolo al unei frumuseți naturale subliniată prin prelungire. Și cu toate că nu face altceva decît să confirme corpul și să-l înfășure în grația sa nativă, nimic mai vizibil decît această alungire ce zămislește corpuri paradoxale, niciodată întîlnite — și care a șocat ca o exagerare voluntară și ireverențioasă. Contemporanii nu s-au abținut să numere vertebrele marii odalisce, descoperind că există trei în plus. Baudelaire însuși deplînge

acest stil pe care-l crede cel al unei „alterări conștiincioase a modelului" neavînd nimic de a face cu „aplicarea imaginației, introducerea poeziei", răspunzător între altele de „această armată de degete prea uniform alungite ca niște fuse". Nu observă că acolo nu este nici arhaism, nici deformare sistematică, ci o circulație a sevei pînă la extremitatea ramurilor, un puseu al formelor pe care-l vezi, un heliotropism venit din cerul vîrstei de aur.

Oricum, alungirea liniei nu contrazice sentimentul reducției. În interiorul oglinzii magice, în cadrul îngustimii sale apar aceste imagini textuale, punctuale, și aceste linii exagerate. De fapt, realitatea, literalitatea acestor imagini e transpusă într-un loc fără scară, fără repere — pe care-l poți numi, indiferent, microscopic sau macroscopic — un loc cu adevărat *abstract*.

Această „lume redesenată" — după expresia pe care Proust o aplică propriei sale creații — este o lume dezvăluită în splendoarea frumuseții sale necesare. Linia secundă nu deformează, ea semnează forma obișnuită a evidenței parafei sale. Linia secundă trasată precum curba ce unește pozițiile punctuale, distanțele percepției imediate — și primă linie, în fapt, aceea a originii, a unei finalități cu ușurință urmărită. Mîna degajează din îngrămădirea naturală aceste profiluri, aceste structuri esențiale ; în același timp, ea angajează formele să meargă pînă la capătul lor însile. Și formele se revelă mai puțin cînd nu par să înflorească : creionul ce atinge atît de delicat hîrtia, pensula care de-abia mîngîie pînza ridică un obstacol în calea creșterii formelor. E nevoie de acest vid, de acest alb, de această lumină de noapte albă, de aerul acesta de nerespirat, pentru ca vegetația comprimată să se ridice din nou — și să rămînă nemișcată la punctul extrem al elanului său. Arta aceasta nu e atît de neobișnuită și de fascinantă decît ca să ne dea în același timp

sentimentul unei înfloriri și cel al unei cristalizări : pe marea izbucnire heliotrop se depune de îndată chiciura unei primăveri septentrionale. Formele urcă pînă la suprafața care le face prizoniere — îndoit troznet al ramurii ce țîșnește și al gheții ce se prinde, transparent ghețar în care ultimul zvîcnet de viață încremenește în limpezimea imaginii.

Formele acestea definitive către care urcă aparențele precare și instabile, sînt structurile ce întemeiază universul ca ordine de privit — sau tropii ce-i permit să vorbească. Nimic nu evocă mai bine decît ele — în istoria picturii, cel puțin dinainte de Matisse — semnele acestea ce orientează limbajul, către care el pare că urcă : al doilea limbaj al retoricii. Alungind sau micșorînd, semnul e aici hiperbolă sau catacreză, metaforă sau elipsă. Și corespondența, racordurile, redondanțele, sînt metrica unei prozodii. Deci, aproape mereu, în arta aceasta a figurației, semnul se încarnează în corpul glorios al unei zeițe, al unei odalisce fără nume sau al unei personalități bine cunoscute a epocii, există nenumărate desene (îndeosebi cele din Roma) în care desfășurarea frontală a porticelor, a colonadelor, a arcelor — în afara oricărei voințe realiste a sugestiei perspectivei — pare să deschidă însusi zăvorul semnelor, să le enumere în abstracția lor, așa cum sînt enumerate treptele scării sau olanele acoperișului în terasă. Încarnării semnelor în corpul perfect al lui Thetis îi răspunde — la cealaltă extremitate — separarea, numărătoarea, analiza acestor semne. Anumite detalii ale desenelor dau sentimentul că sînt numai rînduite purtătoarele unui limbaj, notele unei game, hieroglife, litere ale unui alfabet — înecate și segmentate de alburile abstracției. Așa cum se întîmplă ca un artist să-și împrumute chipul vreunui donator discret, vreunui personaj pierdut în colțul atelierului, sau întrevăzut într-o oglindă, Ingres dispune, în jocul anumitor desene, semnele algebrei sale. Grafitul

pare că se teme să umple vidul, el lasă în drumul său o simplă linie de puncte, crîmpeiele unei curbe, în timp ce e vorba de masa unui frunziș, de pietrele unui zid, de o înșiruire de ferestre pe fațada unui palat. Artă deja impresionistă a sugestiei ? Nu cred. Așa cum îngustarea frunzișurilor, în ambrazura unei alei a vilei Medici, nu este expresia unei încîlciri, ci locul unei descîlciri, al unei clarificări, segmentele și punctele nu invită cîtuși de puțin la o reverie care să le prelungească : ele fixează elementele unei formalizări. Pe fond clar, negru pe alb, apare alfabetul care permite să vorbească universul.

Nu sînt decît aparențe. Aparența secundă (sau primă) — aceea a artei — nu se află la o adîncime mai mare : nu există adîncime. Nimic nu exclude mai radical referința la un inaparent, la orice ar transcende vizibilul. Un dincolo ce-și caută forma este un dincolo al formei, niciodată dincolo al vieții. Animalitate a corpurilor glorioase și grădină a ideilor, Eden senzual și paradis retoric : lumea la limitele privirii. Singurele alegorii simțite sînt aici alegoriile formei : *Apoteoza lui Homer* care (nu fără răceală, căci ea nu e decît teorie) exaltă catharsisul ce permite să-i extragi vieții sensul ca să faci din el semnul său, *Vîrsta de aur* care, cu toate că neterminată, dă într-adevăr imaginea acestui catharsis. Sugerarea a ceea ce nu se vede, a ceea ce nu se poate vedea, nu trebuie amestecată cu evidența a ceea ce se vede. La fel Ingres proscrie grija anatomică a lui David : „Dacă ar fi trebuit să învăț anatomia, nu m-aș fi făcut pictor." Între interioritatea corpului și aceea a sufletului, există acest blestem în comun : ele nu pot să apară — decît prin transparență, evocare. Și bucuria aceasta, suferința aceasta, lumina aceasta a unei clipe, reflexul acesta, umbra aceasta venită dintr-altundeva și ascunzînd tonul local, aparențe fugitive, sînt recuzate, precum aceste

aparențe ascunse, obscure, organice, în numele aceleiași legi care nu ierarhizează aparențele după adîncimea lor, ci după evidența lor, după stabilitatea lor — statutul lor de aparență plenară : legea liniei secunde.

GÉRICAULT ȘI ACCELERAREA MORȚII

„De unde vine aceasta ? spunea David la Salonul din 1812, privind *Ofițerul de vînători*. Nu recunosc tușa asta". Astăzi, o recunoaștem ca aparținînd unuia dintre cei mai mari pictori francezi. Dar a unui pictor dificil de situat. E greu să vorbești de un artist mort la treizeci și doi de ani și care, pe patul de agonie, putea să spună despre el însuși : „Dacă aș fi făcut măcar cinci tablouri !" Avem datoria să refuzăm modestia aceasta descurajată, dar n-avem dreptul să n-o înțelegem : trebuie să recunoaștem că nimic, sau aproape nimic, în opera sa, nu răspunde la ceea ce a vrut și a căutat. Aceste desene, aceste schițe, la care admirăm tocmai stilul de schiță, rapiditatea dezinvoltă, nervozitatea, străfulgerarea instantaneului, trăsătura aceasta vie, fugitivă, ireparabilă precum însuși gestul cu care coincide, trebuie să le vedem așa cum au fost pentru Géricault : preparative, exerciții despre care nu se punea problema că s-ar fi putut mulțumi. Ne este îngăduit să ne placă neterminatul, o țîșnire neașteptată și ca și involuntară : nu asta a iubit Géricault. Marii compoziții, ne este îngăduit să-i preferăm schița *Plutei Meduzei :* și-a mizat jocul pe marea compoziție, și opera la care visa ar fi trebuit să fie o suită de mari compoziții. Desenele acestea, crochiurile acestea, pînzele acestea, de dimensiuni mici sau mijlocii, ce ne arată corpul lui

Fualdès tîrît de ucigașii săi, elanul cailor africani ținuți în frîu, chiar în clipa săriturii, de către dresori pe Corso la Roma, dansul înlănțuit al sclavilor negri : tot atîtea crengi zvîrlite ca să se înalțe focul unei mări, unei definitive imagini. Eboșele cheamă pînza nemăsurată, așa cum cavalerii și caii izolați, departe de a fi bucăți tratate pentru ele însele, cheamă imensa șarjă, imensa cavalcadă în care să se afle cu toții laolaltă.

Se-nțelege de la sine că Géricault nu vede deloc în aceste bucăți și în aceste schițe elementele pe care marea compoziție va trebui să le selecționeze și asambleze. Sînt menite să pregătească un gest, un ultim gest, ce va profita de energia progresivă adunată : pînzei definitive, ele trebuie să-i comunice un fel de elan. Dacă Géricault, în loc să se mulțumească cu schița și cu profilul, vizează compoziția monumentală, el nu caută în ea ceea ce ar anula schița, i-ar recuza ordinea, spiritul său : vreau să spun o imobilă perfecțiune. Nu vrea altceva decît să perpetueze în ordinea marii compoziții ceea ce a întîlnit în cea a schiței : fulgerul mișcării.

De la schiță la compoziție, Géricault înaintează fără-ndoială către o anume idealizare, ce amintește existența clasică a catharsisului. De la *Cursa cailor africani* din Baltimore la *Captura calului sălbatic* din Rouen, există o transformare idealizatoare, pentru că se merge de la o scenă surprinsă pe Corso din Roma secolului XIX la personaje de bazorelief antic ; și, de la desene pînă la pînza definitivă, se urmează pentru *Meduza* același proces. Dar aceste contururi atemporale, această sugestie mitologică nu sfîrșesc deloc prin gheața acestei oglinzi perfecte în care, la Ingres, se șterg vîltorile vieții. Aici, trecerea de la schiță la compoziție înseamnă trecerea de la o instantaneitate parțială la o instantaneitate destul de vastă și destul de gîndită ca să apară ca legenda însăși a gesticulației vieții, a acestei vieți. Compoziției monumentale, Géricault îi cere generalitatea mitului, măreția epopeii. Caută imaginea mitică, echivalența epică, în mișcarea vieții. Pînza arde ca și schița : schița e ceea ce nu arde destul de tare. Așa cum Cézanne (a cărui întreprindere, poate, nu e fără asemănare cu a sa) voia să facă „Poussin după natură", adică să integreze o senzație nouă, și personală, unei arhitecturi fundamentale, Géricault n-a vrut altceva decît să asocieze imaginației monumentale străfulgerările instantaneității.

Voința unui mare stil, precum cel aparținînd lui Michelangelo al Sixtinei sau al basoreliefurilor Olimpiei, care, deci, n-are nimic de-a face cu gustul realist, impresionist, modern, pentru eboșă și fragment. Artă ce se concepe în serviciul marilor subiecte, și care o recuză pe a noastră, ce-și descoperă proba sa absolută, în neînsemnătatea obiectului său momentan. Nu are importanță ce fugă de cal, nu are importanță ce pantalon de husar — tot așa cum n-are importanță ce mînă a lui Manet — face să țîșnească o admirabilă prezență de pictor. Dar ar însemna să-l trădăm pe Géricault dacă n-am vorbi aici decît de pictură. La el, ca și în opera marilor scriitori, limbajul e inseparabil de ceea ce el ne spune. Și ceea ce ne spune, subiectele, temele operei nu sînt decît reflexe, de-abia diversificate la bunul plac al aparențelor, ale aceluiași neliniștitor foc central.

E vorba aici de realitate, de lucruri ce se văd, și care aparțin timpului unei existențe. Dacă romantismul înseamnă imaginație și feerie, atunci nimic romantic la Géricault. Și Baudelaire care nu l-a remarcat deloc, ar fi putut să vadă în el pe acel pictor pe care-l chema, eliberînd frumusețea epică a vieții moderne. Cavaleri ai Imperiului, naufragiu al *Meduzei*, asasinatul lui Fauldès, comerț de sclavi : sînt actualități — ilustrație legendară a unei actualități. Și capetele de nebuni și de oameni torturați, sînt și ele lucruri văzute. Dar dacă Géricault caută epicul în actual, se poate

spune că nu actualul definește epicul. El nu pictează tot ceea ce poartă ștampila secolului ; nu pictează tot ceea ce vede : se limitează la cîteva obiecte, mereu reluate. Ce pasiune, ce fascinație, ce demon sau ce înger agită secret în aer torța care-i ghidează alegerea ?

Istoria îl interesează pe Géricault, ca și secolul întreg : nu ne mirăm că Michelet l-a iubit ; a vorbit magnific despre el, lăudîndu-l chiar de a fi creat „prima pictură populară". Cu toate acestea, din bătăliile napoleoniene, nu reține vuietul gloriei : doar sîngele cailor și al oamenilor amestecîndu-se în zăpada retragerii din Rusia. Ca și Hugo, este obsedat de ultima zi a condamnatului la moarte ; ca orice romantic, a pictat războiul independenței grecești. Și toate lucrările sale, chiar și *Pluta Meduzei* au părut o acuzație adusă împotriva guvernămîntului înscăunat de Restaurație — o luare de poziție. Totuși în aceste imagini, nu exigența și speranța justiției se exprimă și nici vreo denunțare fraternă a nenorocirii sociale, ci imaginea dramatică a condiției omului care, deși se întîlnește în aparențele timpului, nu vorbește, totuși, decît de omul tuturor timpurilor. Și imaginea aceasta, departe de a fi protestul unei speranțe, este avertismentul iremediabilului.

Un desen are drept titlu *Lupta cu moartea.* Doi bărbați, dintre care unul e călare, luptă împotriva unei morți călare ce agită o tibia enormă. În timp ce Cavalerul lui Dürer merge liniștit alături de moarte fără s-o vadă, poate chiar fără să se refuze prezenței sale familiare, aici, este vorba de înfruntarea furioasă și lucidă în care omul, cu ochii încă vii scufundați în orbitele scheletului apelează la ultimele sale forțe ca să respingă ceea ce-l înspăimîntă și-l atrage, într-un gest în care un fel de ardoare erotică se amestecă cu curajul și cu oroarea.

Sub semnul acestui desen am tendința să văd o operă căreia la fel ca și vieții, i se aplică admirabila expresie pe care Michelet a găsit-o

ca să vorbească despre ea : *o accelerare a morții.* Ceea ce unește caii aceștia, cavalerii, bătăliile, naufragiile, scenele acestea de omor, și chiar acest *Derby din Epsom,* cu chipuri de nebuni și de condamnați la moarte : ce este deci ? Obsesia acelui moment care nu e cel ce premerge păcii, ci acela în care ultima bătălie nu poate fi evitată, cînd omul aleargă înaintea a ceea ce va să vină, așa cum calul înfricoșat de furtună își rupe căpăstrul ca să se năpustească asupra ei. Este momentul iminenței teribilului și a iminenței necunoscutului.

Pînzele lui Géricault nu vibrează, nu freamătă decît ca răspuns la acest vînt de furtună. El înlătură ceea ce vede, ceea ce a văzut, și a însemnat promisiune de liniștire, zălog de fericire. Nici un peisaj, doar cel al arborilor răsuciți de furtuna ce-i traversează, dar care caută omul. Nici o senzualitate fericită. Singurul cuplu este un cuplu pe care dorința îl înfruntă într-o obscură furie de distrugere. Și dacă semnul cel mai familiar al obsesiei pictorului este calul, asta nu pentru ca să fie, mai mult decît auxiliarul luptei, ceea ce accelerează cursa, ceea ce permite să ajungi la timp, înaintea timpului, pe acest orizont al ultimei întîlniri ? *Derbyul din Epsom* nu e nici imaginea unui lux, a unei recreeri a omului, văd aici mai degrabă, în universul divertismentului burghez, unul din jocurile pe care-l poți juca cu moartea.

Omul e singur înaintea morții. S-a remarcat că la Delacroix privirile se încrucișează, se susțin, imobilizînd tragedia într-o clipă poate fraternă. E rar la Géricault ca privirea să caute sau să găsească o altă privire. Cavalerul rănit privește departe, condamnații la moarte în vid, fără să-l vadă pe preot sau pe călău ; amanții de care vorbeam se ignoră ; și ochiul nebunilor plonjează într-un necunoscut fără nume, precum cel al animalelor. Aici se conciliază poate fascinația pe care o exercită animalele asupra lui Géricault și aceea a ceea ce, pentru om, n-are

nume omenesc. Ce privește calul înspăimîntat,

taurul pe care-l supui ? Același lucru pe care-l fixează nebunul, același lucru ce trage pe obrazul condamnatului la moarte dîra teribilului rictus... La Géricault, nu există altceva decît clipa naufragiului, gesticulația sa fără speranță, și epavele sale : acești condamnați la moarte, acești demenți... Se poate spune despre opera sa că a fost dominată de presentimentul destinului său. Dar ceea ce se numește presentiment este atunci altceva decît alegerea făcută, a acestui destin, voința de a fi peste tot la întîlnire, de a devansa ora ? Obscura dorință de a accelera moartea....

SOARELE DE CERNEALĂ

Omul-limbaj, omul-dicționar, omul-retorică, cel ce „a fost versul în persoană", ce vorbea instinctiv în alexandrini, în stanțe, în tropi, repetînd fără a obosi aceleași vocabule, aceleași epitete, aceleași rime cu o monotonie de o asemenea întindere încît cuprinde toate vocabulele, toate epitetele, toate rimele ; care s-a identificat cu verbul într-un fenomen de interiorizare fără asemănare (ceea ce înseamnă căutare și creație pentru Rebelais sau Joyce aici este respirație naturală) ; cel care n-a fost decît cuvinte, plămîn de cuvinte, gură de cuvinte, este cu adevărat cel ce, departe de adevăratul soare „a cărui aspră claritate obosește ruinele și stinghерește tristețea statuilor", asvîrle soarele acesta de cerneală, țîșnind în explozia aceasta de împroșcături ? Este cu adevărat el, ochiul acesta ce nu încetează să pîndească (chiar în momentele cînd cuvîntul devine mai rar) în petele, oglinzile, undele, apele înghețate ale cernelii, toate aceste figuri fără nume ?

Există o operă desenată de Hugo, a cărei curbă o urmează îndeaproape pe cea a operei scrise. Nedobîndind o oarecare importanță decît după aceasta (deloc înainte de 1836) ; pierzîndu-și suflul, ca și ea, după exil ; culminînd odată cu ea în timpul binecuvîntat al exilului — dar anticipînd-o larg : dacă anumite serii de desene sînt ilustrațiile operei literare (și mai

cu seamă ale *Rinului* și ale *Oamenilor mării)* altele, ce datează din anii 40, prefigurează textele care nu vor fi scrise decît după 1850 : poeme „sumbre" ale *Contemplațiilor*, ale celor *Patru Vînturi ale Spiritului*, pagini din *Dumnezeu*, din *Sfîrșitul lui Satan*, din *William Shakespeare*. Însăși continuitatea acestei activități e suficientă să confirme importanța sa, despre care mărturisește comportamentul lui Hugo : își dăruiește cele mai bune desene prietenilor, celor care-i sînt aproape, le încadrează, decorează cu ele pereții din Hauteville-House. Unele dintre ele (de pildă *Burg à la Croix)* sînt îndelung lucrate. Îi permite lui Castel să-i editeze cîteva, și nu face obiecții prefeței în care Gautier le exaltă : „Dacă n-ar fi fost poet, Victor Hugo ar fi fost un pictor de prim rang... Excelează în a amesteca în fanteziile sale întunecate și crunte, efectele clarobscurului lui Goya și spaima arhitecturală a lui Piranese". Apreciază faptul că Baudelaire, trimițîndu-i *Salon*-ul său din 1859, îi mărturisește admirația.

De ce ne-am mira ? Ochiul lui Hugo nu era destul de pătrunzător ca să vadă, din înaltul turnurilor de la Notre-Dame, rochia roșie a Mariei Nodier la fereastra Arsenalului ? N-a spus el că fixității calme și profunde a ochilor, trebuie să i se supună orice ceață, orice algebră? A ales cuvintele : dar cuvintele sînt instrumentele privirii, vor să surprindă lumea privirii, să fie priviri. *Ființa există pentru că există vederea ?* întreabă el. Precum esența și existența în proba ontologică, ființa și privirea se atestă tacit. *Oglinzi adînci deschise ochiului universal :* lucrurile sînt tot atîtea priviri privite, iar căutarea lui Dumnezeu va lua sfîrșit în clipa cînd ochiul universal va fi, el însuși, obiect al privirii. *(Vrei... să-ți deschizi ochii ? — Da ! am țipat...)* Opera lui Hugo e ca o istorie a privirii — punînd stăpînire la început pe vizibil, pe obiectele ce compun contextul imediat al percepției, înlănțuindu-le în montajele cinematografice ale *Parisului văzut*

de sus, ale descrierii lui Quernesey la începutul *Oamenilor mării,* fixîndu-le în instantaneele lucrurilor văzute, apoi, precum cel ce se scoală dis-de-dimineață cu speranța de a ajunge orizontul pe care-l zărește din satul său, mergînd spre ceea ce disimulează vizibilul : formele viitorului istoric, de care ne separă timpul, dar pe care-l prevede profetul republican, și — îndepărtate de noi prin orbirea noastră, indiferența noastră, toropeala de neînțeles — formele subterane, subiacente, reversul tenebros al creației, figurile și semnele mediului cosmic, chipul omniprezent al morții. Aspirînd în cele din urmă să surprindă — *acoperind toate obiectele terestre dispărute,* și odată depășite toate capcanele, toate apărările geometriei tenebrelor, ultima stea, străbătute toate pridvoarele întunericului, înconjurate toate unghiurile nopții și ale imensității — ochiul divin pe care ochiul omenesc îl va înfrunta într-o explozie de lumină ce va face din noapte un etern jar. Noapte și lumină : cele două cuvinte-cheie ale operei aparțin vizibilului ; și desenul nu are deloc alte culori decît în afară de aceste „valori" ce le cuprind pe toate, anulîndu-le.

Cu toate acestea, Hugo n-a făcut operă de plastician. N-a abordat pînza de șevalet ; a renunțat să învețe gravura, după o încercare fără urmare. („Nu sînt aici pentru plăcerea mea. Timpul meu se scurtează.") Ne ferim să atribuim unei false modestii modul în care vorbește de desenele sale. Omului care crede că Dumnezeu însuși (ca să nu mai vorbim despre Isus, despre Mahomed sau despre Shakespeare) se exprimă după propriile sale ticuri de vocabular și de retorică, și care-și vede inițialele desfășurîndu-se pe cer într-o gigantică publicitate aeriană, modestia îi este atît de puțin naturală încît trebuie să luăm în serios și manifestările sale cele mai mici. Lui Castel, editorul, îi scrie : „Întîmplarea a făcut să vă cadă

sub ochi cîteva exemplare din schițele de desen

făcute de mine în ceasuri de reverie aproape inconștientă cu cerneala ce-mi mai rămînea pe pana de scris, pe marginile sau pe coperțile manuscriselor... Tare mă tem că liniile acestea de peniță unele azvîrlite mai mult sau mai puțin stîngaci pe hîrtie de către un diletant care are altceva de făcut, să nu înceteze de a mai fi desene din clipa în care ar avea pretenția de a fi". Și lui Baudelaire : „Sînt cît se poate de fericit și foarte mîndru de ceea ce gîndiți despre lucrurile pe care le numesc desenele mele în peniță. Am sfîrșit prin a amesteca laolaltă creion, salbă-moale, cerneală sepia, cărbune, funingine, și tot felul de amestecuri ciudate ce reușesc să redea aproximativ ceea ce am în privire și mai ales în spirit. Asta mă amuză între două strofe." — „Desenele mele sînt un pic sălbatice", mai spune el. În orariul cotidian, momentul desenului este cel al destinderii : al discursului mintal, deodată cu cel al cafelei matinale, starea de euforică mulțumire, odată isprăvită ziua scriitorului. Tehnicile ciudate la care recurge (pete de cerneală, pliaje, decupaje, peceți), instrumentele și materialele heterodoxe de care îi vorbește lui Baudelaire (pămătuf de fulgi, petice de hîrtie, chibrite arse, cafea vopsind negrii, cafea cu lapte aprinzînd sori galbeni ca argila, zaț de cafea imitînd pulberea vechilor pietre...) și asupra cărora cercetările contemporane aruncă o lumină atît de vie, și poate înșelătoare — sînt mai întîi — și oricare ar fi țărmul ce ar putea ciocni aventurarea lor înainte — substituite mijloacelor unei arte pe care n-ai avut răgazul s-o înveți, gesturile și vicleniile unei nerăbdări, ale unei imediateți.

Hugo a trăit în ordinea literaturii, nu în ordinea plasticii. Desenul e spontaneitate, mai mult decît cultură. Peisaje și ruine îl reține pe călător mai mult decît tablourile maeștrilor. În fața mării și a stîncilor exilului, nici o nostalgie a capitalelor, a orașelor splendide unde se-ngrămădesc operele de artă. Cît de mult s-ar fi plictisit Baudelaire în insula sa ! Dar

Hugo n-a scris nici *Saloane,* nici *Faruri. De* unde originalitatea, solitudinea lui Hugo desenator. Formația sa scapă. Ce relație există între desenul acesta simplificator, spațiul acesta în care se mișcă contrastele de valori și pe care-l decupează volume fără greutate, și gravura încărcată, amănunțită, a epocii ? Hugo decorator își amintește poate de frontispiciile încîlcite ale lui Célestin Nanteuil : desenatorul nu-și amintește de nimeni. Orice apropiere între el și un artist al timpului său, al viitorului sau al trecutului (fie chiar și Rembrandt-ul acvafortelor nocturne) are ceva arbitrar : înseamnă să stabilești o asemănare între finalitatea fără sfîrșit a unei naturi și finalitatea intențională a căutărilor artei. De unde, în plus, absența oricărei veritabile evoluții în opera desenată : de la bun început, ea se situează în registrul esențial pe care-l va menține pînă la capăt, în timp ce opera literară își eliberează încetul cu încetul stilul său cel mai personal în sînul unei diversități deconcertante ce va fi dealtminteri pînă la sfîrșit reamintită.

Înțeleg foarte bine că spontaneitatea, identificarea unei arte și a unei naturi, înseamnă de asemenea marca poetului (De altminteri, romantismul întreg nu vrea să restituie aleile Versailles-ului junglei prime ?). *Găsind mereu sensul precum apa nivelul,* cuvîntul este adevărat — urcă la fel de firesc ca și mareea. Hugo vorbește ca un surd, ca un orb, un întemnițat pe viață în cetatea limbajului, pînă într-atît de identificat lui încît nu mai are reculul necesar pentru a-l controla și a-l dispune conform destinațiilor sale, încît nu mai poate face altceva decît să-l urmeze — ca un înecat.

Și nu cumva tocmai această absență de intenționalitate este ea ceea ce-i îndepărtează pe cei ce susțin că în fiecare clipă poezia trebuie să aibă grijă să fie poezie ? Dar, în timp ce spontaneitatea desenului este imediată, cea a limbajului nu e decît o spontaneitate secundă,

învățată. Hugo a trebuit să absoarbă aparatul

prozodic și retoric, înainte ca el să fi devenit organul său respirator. Limbajul e mai întîi un aparat exterior, ale cărui forme au fost în întregime încercate, organizate. Hugo apare pe scenă ca un reformator al prozodiei, al vocabularului, al genurilor ; primele sale culegeri sînt ucenicia și pregătirea de probe a formelor luate la început din poezia timpului său. Și înainte ca ele să devină forma sa, există un drum lung de străbătut : durata unei opere, a unei arte. Dacă *Turnul șobolanilor*, desen ce datează din 1840, conține deja toate vederile *Castelului din Vianden*, făcute după exil, stilul din *Notre-Dame de Paris* nu este cel din *Oamenii mării*, prozodia din *Orientale* nu este cea din *Sfîrșitul lui Satan*. Iar fidelitatea ce se menține, a tonurilor și registrelor, atestă că, pînă la capăt, Hugo manipulează ca un tehnician resursele expresiei. Deși este adevărat că poezia sa nu este nicăieri dirijată, în sensul modern al cuvîntului, de vreo intenție poetică, ea întîlnește alte finalități ; departe de-a fi, precum desenul, o sesizare brutală a obiectului, ea este mai întîi o anume plasare, o dispunere a vocii, o direcție dată ritmului, pregătindu-le să primească obiectul la un nivel de fiecare dată diferit : în tonalitatea epicului, sau a liricului, sau a elegiacului, sau a satiricului, sau a burlescului. Limbajul este capcană, desenul însă ar fi vrut să fie prada, ascunzînd în umbra sa palpitînd gestul, străfulgerarea raptului.

De unde ambivalența operei desenate. Prin ea, Hugo încearcă să scape propriei naturi. Pentru că aceasta îl împiedică să apuce strîns lucrul însuși. Imediatețea recăutată a desenului este un refugiu împotriva medierii suferită de limbaj, devenită imediatețe ce îngrădește și separă. Căci totul se petrece ca și cum puterea proprie limbajului ar pune mai presus de posibilitatea noastră de înțelegere ceea ce el are menirea să sesizeze. Transmutația limbajului în viziune e oare posibilă ? Gigantica monotonie, nepotolita repetare a operei literare impune sentimentul unei întreprinderi mereu sortită desființării. Descrierile pierd obiectul descris în însăși prolixitatea preciziunilor lor ; ele se năruie precum un stîlp sub presiunea unei supraîncărcături. Și în versurile ce pornesc ca tot atîtea valuri la asaltul unui continent nevăzut, cu rimele lor la fel de asemănătoare cu ele însele ca și crestele de spumă — *sombre* și *ombre*, *ténèbre* și *funèbre*, *horrible* și *terrible* — se văd cu atît mai puțin imaginile, fosforescente, instantanee, cu cît nu se aude fosnetul frustrat, al spargerii lor de țărm.

Hugo se află în limbaj ca și Gilliat în Ocean, cînd îl acoperă valul. E înăbușit de apa aceasta a limbajului pe care fiecare respirație i-o precipită în plămîni. Întinde, către desen, o mînă de înecat. Vrea să iasă din locul acesta ce i-a devenit propria sa natură, așa cum pămîntul devine unicul element al cadavrului, ca să vadă în sfîrșit, în aer liber, ceea ce i-a ascuns îngroparea aceasta. Limbajul este simțit ca mijloc de expresie, formă apriorică, mediere alienantă. Între fluxul și refluxul cuvintelor, pe plaja brun întunecat, ochiul de cerneală încearcă să fixeze epavele unei derive a privirii.

Totul, în opera desenată, nu ține de aceeași ordine. „Am profitat de o rază de soare, ca să desenez un aspect destul de amănunțit al ruinei de la Vianden" : cîteva desene sînt auxiliarele unei memorii impersonale — precise, aplicate, diurne. Nu diferă de loc de cele ce împodobesc oricare jurnal de drum al călătorului suficient dotat. În sens opus, există desenul unei humori ; caricaturi satirice sau fanteziste, sau chiar fantastice, ca cele, cu contururi atît de curios dantelate, ce se află în carnetul de piele verde cumpărat într-o zi de la librarul din Guernesey, executate între martie și aprilie 1856. Desenele acestea nu sînt viziuni, ci eliberări ale viziunii. Hugo nu fixează aici rîsul și grimasa abisului, rîde el însuși ca să uite, prin mijlocirea chipurilor acestea care rîd și se strîmbă, dar altfel. Higienă binecunoscută,

puternic recomandabilă, și ale cărei rezultate sînt uneori surprinzătoare : dar humoarea, în perspectivele unei întreprinderi de cunoaștere, este viclenia divertismentului humanist : ceea ce eliberează realul adăugîndu-se lui.

Producției acesteia marginale, îmi iau riscul să-i alătur unele din desenele cele mai cunoscute, cele mai admirate, unde se manifestă cea mai mare măiestrie : cele ce evocă, pe bună dreptate, numele altor maeștri, într-o artă ce nu-i cea a lui Hugo. Femeie mascată reținînd cascada unei rochii schițată în mari trăsături autoritare, și care te face să te gîndești la Goya, la Manet ; femeie goală în rochia ei de bal, de o puternică seducție senzuală ; profil atît de îndrăzneț simplificat sub schematizarea florală a părului, care-l evocă pe Matisse ; femeie goală, culcată, văzută din spate — *sub clara nuda lucerna* cu racursiul brațului stîng și linia aproape dreaptă a profilului ce sugerează de data aceasta mai mult decît acele *Majas* ale lui Goya, deformările coerente și aluzive ale lui Picasso.

Adevăratele desene sînt acelea despre care Hugo putea să spună, ca despre cel ce datează din 1865 :

„Desenat fără lumină la ora cinci seara : ceea ce văd pe perete." Desene pe care le scaldă un nocturn despre care nu știi dacă alungă sau aprinde o lumină. Nocturnul : semnătura artistului, ideograma adevărului său. Nimic din ceea ce se profilează pe spațiul diurn, pe albul intact al hîrtiei (fie ei monștrii carnetului din 1856), nu poartă filigranul secret. Noapte, dar noapte combătută, traversată, noapte de îmbrățișare, de zămislire. Noapte în zi, zi în noapte : împotriva-zilei, împotriva-nopții. Trăsătură accentuînd conturul, cerneala ce se scurge pe care o etalează penița răzuită în formă de pensulă — este o pată, lichidul, spațiu revelator.

Umbre făcute de acest soare de cerneală, majoritatea desenelor sînt atinse de acest cifru privilegiat. Ele se întîlnesc astfel cu intenția

esențială a operei literare. Dar nu e mai puțin adevărat că aceasta este deseori depărtată. Dacă există o ierarhie a operei, Hugo a indicat-o, îndeosebi în *William Shakespeare :* viziunea-intuiție a supranaturalului depășește infinit de mult viziunea-observație cu care se mulțumesc umanitatea și natura ; „aerul irespirabil" este cel al geniului. Să recunoaștem că scriitorul respiră adesea aer respirabil. Desenatorul evită această dispersiune. Aici, nici o confidență sentimentală, nici o tentativă de psihologie ; nici o anecdotă istorică, nici o predică socială (*John Brown, Justiția* nu sînt protestări ale conștiinței, ci blocuri sculptate de noapte) ; și fantezia nu cunoaște decît rare zbenguieli. Desenul este spațiul esențialului. E totodată anticiparea lui. Cu mult mai înainte ca vorbele să se angajeze astfel, * el a urcat „Scara Întuneric".

Je suis fait d'ombre et de marbre.
Comme les pieds noirs de l'arbre,
Je m'enfonce dans la nuit.
J'écoute ; je suis sous terre...
. . .

Moi qu'on nomme le poète,
Je suis dans la nuit muette
L'escalier mystérieux ;
Je suis l'escalier Ténèbres ;
Dans mes spirales funèbres
L'ombre ouvre ses vagues yeux.
. . .
Laissez la clef et le pène.
Je suis l'escalier ; la peine
Médite ; l'heure viendra ;
Quelqu'un qu'entourent les ombres
Montera mes marches sombres,
*Et quelqu'un les descendra.***

---

* Poemul acesta din *Patru vînturi ale spiritului* datează din 3 aprilie 1854 (n.a.)

** Sînt făcut din umbră și din marmură. / Ca picioarele negre ale copacului, / Mă afund în noapte. / Ascult ; sînt sub pămînt... / ... Eu cel numit poetul, / Sînt în noaptea mută / Scara misterioasă ; / Eu sînt

Exterior, două teme fundamentale, corespunzătoare a două momente biografice. Burguri, ruine, donjoane, creneluri, biserici, vîrfuri de clopotnițe, turnuri, clopotnițe, ogive, stîlpi de boltă, case cu fațade deteriorate, apeducte : există mai întîi seria arhitecturală. Ea nu vine din *Vedute di Roma* de Piranese, ci din călătorii : Renania, Flandra, Elveția. Există seria oceanică : valuri, zăgazuri, diguri, bărci împotmolite, epave, dune, faruri, promontorii, cer. Hugo nu îmcearcă să fie un Turner crepuscular : el desenează ceea ce vede în patria exilului său. N-a reprezentat deci exact ceea ce se afla în fața ochilor săi și care putea fi văzut de oricine în locul său ? Operă de vedere sau de viziune ?

Ce-nseamnă Burgul, aici ? Și pentru ce această insistență misterios obsedantă ? Călătorii romantici desenau bucuros vechi castele. Dar Hugo nu ne oferă nici planșele unui tratat de arheologie medievală, nici ilustrațiile unei reverii de istoric. Nici Viollet-le-Duc, nici Gustave Doré. Reconstituind un edificiu, nu investighează dovada geniului uman. Nici nu evocă celelalte vremuri, acelea ale unei vieți trecute, rumoare a cailor și a armelor ale căror ecouri *Eviradnus* sau *L'Aigle du casque* le adună cu grijă. Burgul este ruină. Și nu ruină umană : epavă a nopții. Ceva neidentificabil, o obstrucție fără nume a tenebrelor, o cristalizare, o înflorire a umbrei. Nu poți deosebi din aceste forme incoactive, haotice, care sînt cele ale naturii : erecția rocii, gesticulația copacului, surparea masivă a falezei. Nu știi dacă acel lucru se decupează pe cer sau dacă este o stîncă erodată ce se profilează pe mare. Oceanul ? Hugo nu-i vede fluiditatea, continuitatea sa informală, fosforescențele pe care le va reține

scara întuneric ; / În spiralele mele funebre / Umbra își deschide ochii vagi. /... Lăsați cheia și broasca. / Eu sînt scara ; amărăciunea / Meditează ; va veni ora / Cineva înconjurat de umbre / Va urca treptele mele sumbre, / Și cineva le va coborî.

impresionismul ; este, și el, un descoperitor de arhitecturi ; franjul său de spumă subliniază crestătura inegală a țărmului ; farul, digul, promontoriul, zăgazul sînt semnele frontierei sale. Verticale sau orizontale, nu are importanță : promontoriul este o catedrală în picioare, biserica o faleză culcată. Însăși apa este o rețea de ochiuri, ce unduiește precum șopîrlele ce aleargă pe zidul gata să se prăbușească. Contopite în îmbrățișarea unei întunecimi de cerneală și a unei limpezimi cretoase, formele unui desen ca *Ursita mea* apar : cai flagelați, fantome albe, ectoplasme, dantelă apucînd strîns ochi și chipuri în alveolele volanului său împrăștiat. Pietre martore ale istoriei sau ale geologiei, burg, menhir sau faleză ; încolăceli ale caracatiței, ale șarpelui, ale rădăcinii ; ramuri ale Arborelui veninos pe cerul ajurat precum craniul de la poalele sale ; pînză de păianjen la intrarea ruinelor ; oasele tibia ale lui Dick din Jersey, atîrnate de Spînzurătoarea Montfaucon, capete tăiate în vîrf de suliță ; întretăieri de zăbrele, de grinzi, de odgoane ale Farului din Eddystone ; ușoare brize ale apei, pliuri ale dunei, zbîrcituri ale pămîntului ; spărturi ale cerului de către fulger și nori deși, ale oceanului de către promontoriu ; stîlpi de arcadă, de apeduct, de Vieux-Marché ; inițiale ale poetului împletite cu turnurile de la Notre-Dame ; universul nu e altceva decît brusca apariție a profilurilor.

Profiluri cel mai adesea sugerate de sfărîmarea formelor ajurate, scobite, erodate, desenîndu-se desenînd vidul, sau plinul nopții. Crăpături, scînduri plesnite ale spațiului. Și dacă uneori, mari volume lipite parcă cu mistria își înalță plinul neîntrerupt al masivității, nu sînt decît volume plate ce nu există decît ca niște contururi. O cercetare a realității „de taină" ar fi putut avea drept expresie vizuală o dispunere conform punctului de fugă, o aliniere de interminabile porticuri, descrescînd, conducînd ochiul spre ultimul. Dar toate desenele lui Hugo

sînt în suprafață : profilul este semnul adîncimii.

O nervură de frunză de ferigă, o dantelă impregnată de cerneală apăsată pe hîrtia albă își arată osatura lor de schelet, și deschid totodată hublourile unde apar chipurile invizibilului.

Contururi, ca niște spărturi, cute dezvăluind corpurile reacoperite cu voalul spațiului. Ochiul ce fixează cuta aceasta va scoate la iveală trupul, mîna ce apasă, ce pipăie, îl va dezbrăca ? Ascuțișul, dinții, silexul profilului se înfig în spațiu ca pentru a sfîșia sacul invizibilului.

Lume a interferenței, a granței : liniile acestea sînt cele ale atingerii unde vizibilul și invizibilul își dau formă pe tăcute, așa cum norul înaintînd, dă formă cerului, și promontoriul, mării.

Liniștitoare este confruntarea față-n-față. Ochi în ochi, ne-mpărtășim întru tranchilizanta identitate umană. Egalitatea nivelului, la fel, liniștește : pentru ca observatorul să audă lucrul observat, să-l utilizeze, trebuie să se afle pe același plan. Cînd țîșnesc profilurile se luminează ciudățenia vizibilului. Și vizibilul acesta nu mai e pe măsura omului. Aici, ceea ce nu e văzut de jos e văzut de sus : cînd profilul nu se apleacă, e survolat, ca și acest dig din Jersey ce pare văzut din avion. Lucrurile sînt copleșitoare, sau copleșite. În orice caz : nimic din măsurile familiare. Ciudatul, înseamnă de asemenea excesivul.

Își fac apariția apoi pliurile tectonicii secrete, gratiile haosului. Structură subiacentă a realului, pe care înflorirea, viermuiala încrezătoare, carnea vieții, o disimulează, silueta fulgeră, precum inițiala realității de taină, cifrul său. O conversiune a privirii descoperă tot ceea ce noi nu vedem. Lumea infimului, a colcăielii miscroscopice, bacteriologice : anumite desene sînt bogate în sugestii fiziologice — pete ca niște vezici, intestine, aorte secționate, stînci perforate — spune Hugo — ca un plămîn

făcut din găuri și bucăți de intestine... Lumea materiei primordiale, care este totodată cea a marilor forme ce depășesc percepția noastră, cît și cea a martorilor care, prin micimea sau insignifianța lor, ne scapă : urme ale demiurgului, gesturi ale elementelor, fisuri și limite ale haosului, inele ale unui ecorșeu al copacului, ale unei pete pe zid, ale unei figuri de spumă. Lumea originii, care este totodată și cea a formelor ultime, în care putem urmări gravura punctată a mușcăturii morții. Lumea, în sfîrșit, a ceea ce este dincolo de orice vizibil : ultimele văluri ale lui Dumnezeu. Și vin ca să privească ceea ce viața nu privește, ochiul înfruntă realul la alt nivel ; la o altă scară. Unitatea de măsură nu mai este talia, opera, simțurile, simțul omului. Deși nocturnele acestea le evocă pe cele ale lui Rembrandt, cît sîntem totuși de departe de peisajele în care silueta omului dă întotdeauna proporția exactă arborelui sau bisericii, chiar dacă totul se petrece sub furtuna cerului cel mai vast ! Nemăsurat de mare, păianjenul reduce orașul Vianden la un franj derizoriu, lipit de pămînt ; și, mult mai puternică decît stejarii seculari, ciuperca uriașă zdrobește orizontul în care se scufundă ascuțișurile crenelate ale acoperișurilor.

S-au iscat adesea nedumeriri asupra semnificației desenelor misteriosului carnet din 1856, cu contururi dantelate care evocă pe cele ale pămîntului într-o hartă. Jocuri ale fanteziei ? Trebuie să presupunem cumva că e vorba de Scandinavia, de Americi, de Islanda, sau de silueta unui crocodil cîntînd la pian, a unui hipopotam bătînd toba, a unei *Miss vizitată de demonul său feminin ?* Poate. (Invers, stînca aceasta e un urs bînd marea...) Dar, dedesubtul născocirilor unei fantezii de divertisment, se recunoaște legătura profundă, enigmatică, insesizabilă ce unește pentru Hugo formele fantasticului și cele ale morții, formele invizibilului și contururile urmelor elementare. Un

desen intitulat *La Chiffonnière* o reprezintă aplecată asupra universului, adică asupra contururilor continentului european — ivit dintr-un soclu ce are forma naturală a unui promontoriu.

Promontorium Somnii... E numele unei pete de pe lună pe care Arago, îi permite, într-o noapte, s-o observe. Și este titlul admirabilului text în care poetul, de pe extremitatea cea mai avansată, cea mai riscată, a pămîntului, scrutează licăririle umbrei de dincolo. Îndrăzneț și singur, ultimul om, poate, într-o lume ce a pierdut omul, iată-l :

„...seara, în amurg, din înaltul falezei, la apropierea înghețată a mareei ce urcă cu ochiul rătăcit în toate aceste cute ale mlădierii-n vînt, jos unda, sus norul."

Ochiul de cerneală pîndește, între timp, gura de-ntuneric. Profilurile acestea nu pecetluiesc chipuri mute. Observatorul de pe promontoriu se-ntoarce către o altă materie pentru că presimte în ea o altă viață. Noaptea șușotește, se agită ; noaptea se populează, se frămîntă. Viața aceasta a materiei îmbracă forme antropomorfe : unghii, degete, buze se nasc în fiordurile acestea, în estuarele acestea, în deltele acestea ; burgurile acestea sînt fantome cu glugă ; trunchiurile copacilor din Dick sînt degete întinse, oase de torturați țipîndu-și suplicul ; zidul, marea, sînt rotocoale de pupile ; petele acestea de cerneală merg una către cealaltă ; amprentele acestea digitale în semicerc sînt capete aplecate asupra unui puț. Și peste tot mîrîie un foc subteran, se zbate o forță zidită ce se căznește să iasă de sub dărîmături. Tot ce e formă divulgă forța ce o biciuiește, o locuiește, o amenință, o șterge. Acolo unde lipsesc gurile și ochii subumanului, se înalță vocea valului, a vîntului, a nopții sau a zilei.

Și iată că această lungă frescă de umbre și străfulgerări pe care o compun desenele puse cap la cap pare un voal agitat de suflarea gurii de-ntuneric. Nu e oare totul, aici, în suprafață,

o suprafață tot atît de subțire ca și un voal ? Poroase, labile, mișcătoare, ajurate, scobite, formele nu se vor spubera ca o imagine de spumă ? Cu instabilitatea aceasta, cu precaritatea aceasta a aparențelor își mărturisesc mai întîi echivocul (*echivocul* de care vorbește Redon), faptul că ele suportă mai multe tălmăciri, tendința lor de a aluneca mereu de la un ordin al naturii la altul, interșanjabilitatea lor metaforică : corăbii-faleze, valuri-dune, arbori-alge. (*O astfel de mare avînd drept luntrași păsări — tufișul drept algă, drept burete, spuma :* Satirul evocă Pădurea). Un alt semn este reflectarea a cărei obsesie se regăsește în aproape toate desenele (burgul se oglindește în lac, pe cer) — reflectarea ce exprimă mai puțin imaginea conștiinței celui care vede și desenează (inițiale ale orgoliului său) cît mai degrabă conștiința lucrurilor înseși : fiecare lucru vorbindu-și șieși, numindu-se prin reflectarea sa, gata să se stingă în ea precum viziunea în cuvînt, forma în rostire. Că totul se reflectă și se amestecă, își răspunde și se cheamă, e semn că realul, sub compartimentările aparențelor, este complet animat.

Scriitor, Hugo a ascultat mult și din belșug vocile omenești, a privit natura ce servește drept cadru ursitei, a spus din nou cuvintele omului, așa cum unda repetă degetele nespus de delicate ale Julietei, copacul cifrul secret al îndrăgostiților, cîmpia de la Waterloo legenda napoleoniană, așa cum strada asta a mizeriei vorbește despre prostituată și despre copilul oropsit. O întreagă parte a operei mărturisește despre omul coexistenței, omul ce trăiește în umanitate : iubitul, tatăl, cronicarul secolelor, profetul dreptei societăți. Ca și partea majoră a poeziei, opera desenată nu se hrănește decît din celălalt regn — la care are acces doar omul solitudinii. Mergînd de-a lungul malurilor Rinului sau pe pietrele din Guernesey, Hugo devine martorul acelui alt cer ce se-arată atunci cînd oamenii s-au retras,

așa cum cerul nopții înlocuiește cerul zilei. Ochiul dilatat, înspăimîntat de solitudinea cosmică, surprinde atunci o obscură pantomimă ; urechea, încetul cu încetul, se obișnuiește cu vocea al cărei avertisment este.

Vocea aceasta, se știe, e cea a materiei însăși, plină de suflete captive gemînd sub nemiloasa apăsare, și care tînjesc să se ivească — suflete — în plină lumină. Este rumoarea subterană a ceea ce ne suportă, ne ține, de care depindem, și pe care credem că am domesticit-o : masticația vorace a plantelor, tresărirea pămîntului urmărind opera haosului ; este amenințarea cerului însăși, mareea constelațiilor pe punctul de a pleca în nu știu ce port sideral. Este vocea morții, cîntecul viermelui, al regelui ce sălășluiește în orice ruină. (Și ea nu are zgomotul familiar al pietrei ce cade, foșnetul imperceptibil al nisipului alunecînd în clepsidră ; are șuierul caracatiței, troznetul seismelor și al furtunilor, forța unei conștiințe care știe și spune ceea ce vrea.) Și fără-ndoială, toată viermuiala asta ce se agită, mormăie sau șușotește, nu vrea altceva decît să se urce pînă la lumina pe care o caută, ca tot atîtea fuzee ce explorează, aceste sclipiri avansate ce luminează porticurile și colțurile ce o apără. Dar ele recad repede. Lumina încă nu apare și imaginile nopții rămîn cele mai puternice. Elanul către lumină, dragostea pentru forțele acestea captive, voința de dreptate care cere eliberarea lor vorbesc cu voce mai scăzută decît surpriza, spaima, rătăcirea — suportate printr-o atît de îndrăzneață iscodire — de a se simți precum ultimul om rătăcind în voia soartei pe ultima plută, și pierdut în obscur. De unde tonalitatea funebră a desenelor. Care e totuși departe de a fi univocă. Căci moartea nu e pieire, ci trecere : o amînare a obscurului, în timpul căreia nu încetezi să speri ; o mediere ce nu s-a sfîrșit. Ochiul fixează revărsatul de zi al întunericului.

Între atîtea altele, o pagină din *Oamenii mării* mi se pare a fi comentariul cel mai complet al acestor desene. Totul se regăsește aici — brusca apariție a profilurilor, ciudățenia și mobilitatea formelor, materia ce se năruie, te scufundă sub ea ; suflet pus la muncă, humus de neliniște în care orice lucru prinde rădăcină :

„Talazul este scurt și violent, valul un plescăit. De unde un bizar ciocănit al falezelor, și mușcătura adîncă a coastei.

Cine merge de-a lungul țărmului se-ntîlnește cu tot felul de năluci. În orice clipă, stînca încearcă să te amăgească. Unde vor vedeniile să se aciuiască ? În granit. Nimic mai ciudat. Se află acolo enorme broaște de piatră, ieșite fără-ndoială din apă ca să respire ; călugărițe uriașe se grăbesc, aplecate deasupra orizontului ; cutele pietrificate ale vălului lor au forma goanei vîntului ; regi cu coroane vulcanice meditează pe tronuri masive de care se spulberă spuma ; niște ființe îngropate în rocă își înalță brațele afară, se văd degetele palmelor deschise. Toate astea sînt țărmul inform. Apropiați-vă. Nu mai e nimic. Piatra știe să dispară. Iată o fortăreață, iată un templu grosolan, iată un haos de dărăpănături și de ziduri nimicite, temelia zmulsă a unui oraș pustiu. Nu există nici templu, nici oraș, nici fortăreață. Pe măsură ce înaintezi sau te îndepărtezi sau ocolești sau te rotești în jur, malul se destramă ; nici un caleidoscop mai prompt în năruire ; aspectele se dezagregă pentru a se compune din nou ; perspectiva și le construiește pe ale ei. Blocul ăsta este un trepied, apoi un leu, apoi devine înger, și-și desface aripile ; apoi se transformă într-o figură șezînd jos și care citește într-o carte. Nimic nu-și schimbă mai repede forma decît norii, dacă nu cumva stîncile.

Formele acestea îți trezesc ideea de grandoare, nu de frumusețe. Departe de asta. Sînt uneori maladive și hidoase. Roca are nodozi-

tăți, tumori, chisturi, echimoze, gîlci, negi... Dezagregarea are asupra rocii aceleași efecte ca asupra norilor. Lucrul ăsta plutește și se descompune, lucrul ăsta este stabil și incoerent. În creația lumii a rămas o urmă din spaima haosului." *

Mergînd de-a lungul altui țărm, cu privirea ațintită asupra a ceea ce călcăm în picioare fără să vedem, asupra a ceea ce deci nu săvîrșim, vedem marea retrăgîndu-se și lăsînd în scobiturile stîncilor o apă din ce în ce mai neagră, după adîncimea scobiturii, apă de cerneală, apă șerpească, în mijlocul unei ape mai limpezi, de culoarea stridiei ; și, pe țărmuri, nisipul ce-și întinde pagina sa de cerneală brun întunecată și de sepia, irizată de creta ușoară a cuiburilor de bale. E registrul cromatic al lui Hugo. Și privind cum se desface cu fiecare val, după infailibila sa desfășurare, pînza de spumă agilă, o vedem cum se deșiră precum o dantelă mai întîi găurită, poroasă, înțepată de ochi imperceptibili, apoi, rupturile lărgindu-se, înlănțuindu-se în farandole de fantome ironice — himere, popoare de o embriologie evanescentă, geografii fugitive, Insulinde, Sporade de spumă...

Trebuie să revin asupra unui punct abordat mai înainte, și să spun că apropierile pe care e atît de firesc să le stabilești între multe din desenele lui Hugo și anumite forme ale picturii contemporane comportă un oarecare arbitrar. Desigur, tehnici ca cele ale decupajului, ale pliajului, ale amprentei, ale tașismului (a căror importanță a fost minimalizată atîta timp cît arta a părut legată de măiestria internațională a mijloacelor și a figurației, importanță subliniată azi) nu trebuiesc neglijate. Departe de a fi jocul unei mîini distrate, se întîmplă ca pata să fie germenul, schița nu știu cărui desen compus ; în orice caz e și ea o viziune. Și nu poți să nu

* *Arhipelagul Minecii, VI, Stîncile* (n.a.)

fii surprins văzînd cum apar pentru prima oară, cu un avans de aproape un secol, ca niște descoperiri solitare ale unui poet, unele din căutările care, de la colaj la amprentă, jalonează „realismul" ce merge de la cubism la materiologie și la *action-painting*. Dar rezultatele nu sînt comparabile, țelurile nefiind de același ordin. Nu pentru că n-ar exista, în unele avataruri ale artei contemporane, la fel ca și la Hugo, intenția de a ceda inițiativa materiei, provocînd astfel hazardul la combinații ce mimează procesul creator al naturii ; și, la capătul opus unei poetici a abstracției, o voință de recuperare, de integrare a elementelor brute, în elanul unei profunde dorințe de coincidență. Dar, tocmai, realitatea pe care o vizează căutările actuale e aceea a lucrărilor însești. Evidența mută a picturii face simțită greutatea tăcută a materiei, sau fulgeră de scurgerile sale, de traiectoriile sale oarbe.

Pentru Hugo, formele sînt spațiul în care respiră, vorbește, privește cealaltă viață privită. Pentru Hugo, ca și pentru pictorii suprarealismului, bineînțeles. Aici se poate vorbi fără teama anticipației, suprarealiștii cunoscîndu-l pe Hugo și recunoscînd între ei o înrudire spirituală („Suprarealist, cînd nu e stupid", spune Breton). Analogiile sînt mai degrabă spirituale decît formale : Max Ernst fiind singurul ce i se alătură uneori, prin anumite hîrtii ajurate și arhetipuri ale viziunii. Nu cunosc decît un singur artist care să mă facă să mă gîndesc la Hugo, prin sensul și totodată prin forma imaginilor sale, într-o analogie atît de discretă și de strînsă încît îți interzice să vorbești despre prefigurare și influență, și care-ți sugerează o curioasă înrudire. Artistul acesta este Klee.

Klee care a spus : „Arta nu reproduce ceea ce este vizibil, ea face vizibil." Și mai departe (epitaful său) : „Sînt insesizabil în imanență. Căci sălășluiesc la fel de bine în morți ca și în ființele ce încă nu s-au născut. Ceva

mai aproape, decît este obișnuit, de miezul creației. Și, totuși, nu atît cît aș dori.» Cînd, pe foaia albă, se înalță scara umbrelor proiectate în care se amestecă răsucirea brazdelor, se manifestă forța vidului, cea a vîntului sau a torentului. În bătaia vîntului, se balansează sperietori sfîrtecate. *Spiritul Furtunii,* spune Hugo ; *Fuga Fantomei,* spune Klee. *Rege al Auxcrinierilor* sau *Bauchredner :* deasupra smîrcurilor țîșnesc broaște ventriloce care se strîmbă din pricina acelorași taine. Ecouri de dincoace sau de dincolo, ale vieții ce colcăie sau ale fisiunilor originare ; să ascultăm agila, nervoasa, seculara stenografie a hieroglifelor. În noaptea surpării lor, micile vile bavareze, cu acoperișurile lor ascuțite, cu brazii lor cu degete țepene sau răsturnate, și bîrnele încrucișate, grinzile, arcadele *Necropolisului...* se scufundă oare pentru totdeauna, sau caută formele unei reconstrucții, unghiurile infrangibile, menghina, falca, în stare să strivească moartea, să înșface vidul ? Sub binefacerile lunii, pe linia orizontului, schele verticale, sau sarcofage culcate, piese ale unui joc de construcție, fugind uneori pînă în cel mai adînc hipogeu, cel mai adesea etalat la suprafață, nu se știe dacă orașele își amintesc despre ruinele lor sau își inventă epùra. Așa cum din coasta aceasta înălțată unde un chip se adăpostește de liziera îngustă a mării, franjul lor, zimții lor seismografici mușcă din vidul ce dă-ndărăt pînă la a se dezvălui. Arhitectura (ale cărei monumente, spune Klee, m-au învățat mai mult decît toate studiile de capete și nuduri) este și aici grila invizibilului. Porticuri sub care privirea înaintează, ramurile pe care le dă la o parte, portative unde cîntă tot ceea ce are glas...

Unele desene îl evocă pe Odilon Redon și redau unei planete forma unei pupile. Dacă poetul este vizionar, dacă ajunge vizionar, dacă se rostogolește către invizibil ca și acel satelit înarmat ca un videocaptor omenesc, dacă, în sfîrșit, este

vorba de a sesiza ceea ce omul nu poate numi, desenul nu este oare înlocuitorul limbajului ? Desenul nu-i dă, oare, lucrului surprins într-o clipă, un echivalent ce nu poate fi reluat, în timp ce limbajul îl lungește, îl dizolvă în durata cuvintelor ? Nu este el, oare, adevărata cunoaștere a petei acesteia de pe zid, a profilului acestuia în noapte, nu se pronunță el, oare, asupra celor ce rămîn neidentificabile, dincolo sau dincoace de semnificații ? Nu le fixează, oare, în categoria lor, care e cea a unicului pentru care nu există denumire ? Nu le surprinde în fatalitatea lor, în timp ce libertatea limbajului le șterge printr-o aproximație de fiecare dată contingentă ? Se pare că uneori desenele lui Hugo au calități ce lipsesc poeziei sale : forța eliptică, concizia ireparabilă, hotărîrea în aluziv, perfecțiune în echivoc — necesitatea fulgerului.

Pentru ce nu și-a făcut din desen expresia majoră ? Pentru ce, după mărturisirea sa, și atît de evident, opera rămîne cea a cuvintelor ? Pentru ce, încercînd în fiecare zi să iasă la lumina zilei, s-a culcat din nou, în fiecare zi, în patul cuvintelor ?

Să privim desenele, de data aceasta nu unul cîte unul, ci în succesiunea cinematografică a paginilor rapid întoarse. Izolate, evocă gestul unei surprinderi directe, fără reluare. Cap la cap, formează aceeași înlănțuire, aceeași incantație monotonă ca și poemele. Mereu aceeași configurație, aceeași conflagrație tenebroasă, aceeași întîlnire a pînzelor de umbră și lumină. Lucrul văzut, lucrul de văzut, se refac mereu înaintea noastră, în alunecarea unei urmăriri zadarnice. Dar e bine oare că viziunea scapă ? Dacă Hugo, de la bun început și în final, alege literatura, o face pentru că obiectul urmăririi sale nu e de ordinul unei viziuni.

Ochiul pîndește formele prin care vorbește gura de-ntuneric. Cuvintele gurii de-ntuneric dau în vileag înțelesul formelor. Revelația este ceva ce trebuie să fie spus. Zidul materiei este

zidul lamentației sufletelor prizoniere. Orbite ale privirilor, orificii ale gurilor : ceea ce pare este menit să dispară. Lumea nu-și deformează astfel linţoliul său de fantomă decît pentru a țîșni în lumina în care orice formă se va șterge. Iar imaginile pe care le decupează — în adîncul cerului unde strălucește fără a fi văzută — fulgerul desenelor și al cuvintelor, nu sînt decît propileele ce duc către ceea ce nici o imagine nu poate surprinde. Viziunile noastre sînt aluzii pe care cuvîntul prodigios le va anula. În Reliquat din *Dumnezeu*, versurile care exprimă cel mai puternic înălțarea mistică fac apel la toate simțurile, pentru că nici un simț nu e pe măsura absolutului : ochiul vrea să vadă dar gura vrea să bea, fie chiar și din căușul mîinii nopții ; cunoașterea e o aspirație. Lumina n-a apărut, și formele întîrzie, mulțimi de ceață. Dar ceea ce nu are chip, are nume ? Lumina — *Deus* — este : „ceea ce n-are încă nume". Numele nu este *încă* pronunțat, dar formele sînt *deja* scoase din uz, nemaifiind decît mîini întinse către numele ce va să vină. Cuvintele provoacă cel mai de-aproape numele renumit ; formele nu sînt decît metafora acestei provocări. În final, medierea limbajului este cea ce înfățișează — în eșec — coincidența imediată. Limbajul este eșec, care încearcă toate cuvintele fără a atinge cuvîntul prodigios : dar el e singurul demn de a trăi, de a se organiza, de a se accepta în eșec, pentru că Revelația este Verb-Spirit. Și — nu spun : frumusețea, ci eficacele, greutatea ontologică a desenelor se-ntemeiază în cele din urmă pe ceea ce ele împart cu vorbele, elanul pe care li-l împrumută, pornirea ce le readuce către ele. Echilibrul, contrastul maselor vorbesc despre forța explozivă a nopții și a luminii, iminența unui eveniment. Curbele, rețelele valului vorbesc despre biciul ce-l cabrează, despre țipătul lui. Profilurile burgului și ale peninsulei, ale digului și ale stîncii vorbesc despre tenacitatea mîinii ce le ridică, despre eroziunea ce le

distruge. Vine clipa cînd desenele nu se mai adresează privirii, ci întregii ființe la pîndă, singura sa expresie fiind verbul, cînd ele devin cuvinte și rime tainice, mereu reluate, orchestrație a rumorii enorme, invocație către cuvîntul prodigios, cînd ele anulează viziunea pe care cred că o fixează, înecîndu-și contururile după cum alunecă petele acestea de cerneală pe care le mărește mîna distrată, ajurîndu-se ca aceste dantele funebre, dezagregîndu-se ca acest zid poros, scufundîndu-se ca aceste case vechi povîrnite, părăsind scena pe cîrje ce slujesc drept stîlpi susținători halelor acestora ale Evului Mediu, acoperite de rumoarea de nepotolit a cuvintelor, echinocțiul fără dată al limbajului.

VAN GOGH ŞI SACRUL

Aici, la Auvers-sur-Oise *, în ultimele zile ale lui iulie 1890, a luat sfîrşit cea mai emoţionantă legendă a istoriei artei din vremea noastră.

La Arles, unde Van Gogh a descoperit soarele, bucuria, Japonia viselor sale, l-au lovit primele accese ale bolii. S-a precipitat asupra lui Gauguin, cu briciul în mînă, şi s-a întors împotriva lui însuşi, tăindu-şi urechea. Este îngrijit într-o casă de sănătate aproape de Saint-Rémy. Perioadelor de remisie le succed crizele. Să plece : poate e ultima şansă, să se înapoieze în Nord. Théo, fratele său, care n-a încetat să scoată din salariul său de slujbaş biletele de o sută de franci necesari subzistenţei celui ce nu şi-a vîndut nici un tablou şi nu ştie să facă nimic altceva decît să picteze, consimte. Pentru ce Vincent nu vine la Auvers, aproape de Paris, unde doctorul Gachet, prieten al pictorilor de avangardă, şi care se interesează de opera lui, ar veghea asupra sănătăţii lui ? La 21 martie 1890, Vincent soseşte la Auvers. Impresia este favorabilă : în casa doctorului, printre „negre vechituri", izbucnesc culorile luminoase ale pînzelor lui Cézanne,

* Text al discursului pronunţat la Auvers cu prilejul inaugurării monumentului lui Van Gogh de Zadkin (n.a.)

ale lui Sisley, ale lui Pissarro. Regiunea e frumoasă, cu căsuţele bătrîne ce-i amintesc Brabantul. Viaţa se organizează : intră în pensiune la cafeneaua Ravoux, în piaţa publică — 3,50 franci pe zi —şi ia prînzul o dată pe săptămînă la Gachet, reîncepe să picteze : „Mă simt mult mai sigur pe pensula mea." Théo şi rudele sale vin să-l vadă. Poate-şi va găsi aici liniştea, vindecarea. Dar, în cîmpul unde merge să picteze îl cuprinde o anxietate din ce în ce mai puternică ; primeşte veşti rele de la Théo ; remuşcarea de a fi pentru el o împovărare nu-l slăbeşte. Într-o zi, în timpul unei discuţii fără importanţă, cu Gachet, îşi îndreaptă mîna spre buzunar, umflat de un pistol împrumutat de la Ravoux ca să omoare ciorile : doctorul îl priveşte fix. Vincent lasă capul în jos, pleacă. La 27 iulie, într-o duminică, într-o după-amiază apăsătoare, porneşte pe cîmp. La Ravoux, nelinişte de a nu-l vedea venind la masă. Dar iată-l, traversînd împleticindu-se sala, fără să spună nimic, urcă în camera sa. Cîteva ore mai tîrziu este găsit întins pe pat, cu pieptul acoperit de sînge. Da, a încercat să se omoare : dar lovitura şi-a ratat ţinta, ezită. Théo soseşte noaptea, îl găseşte vegheat de către Gachet, trăgînd din pipă. Va fi salvat. El răspunde : „Este inutil, tristeţea nu va înceta toată viaţa." Pe 29, la ora unu şi jumătate dimineaţa, moare, la treizeci şi şapte de ani. Înmormîntarea are loc pe 30. Cîteva luni mai tîrziu, Théo îl va reîntîlni în moarte. Cîţiva ani mai tîrziu, îl va reîntîlni în pămîntul cimitirului din Auvers.

Van Gogh... Ceea ce trezeşte numele pictorului blestemat este mai mult decît admiraţia : un fel de milă. Inseparabilă de legenda sa, opera sa impresionează publicul cel mai vast : chiar şi pe cei ce nu sînt specialişti în artă. Măreţia lui Van Gogh nu poate fi măsurată după acţiunea lui în istoria picturii. Dacă-l scoţi pe un Manet, pe un Cézanne, pe un Kandinsky, pe un Picasso din această istorie, în-

seamnă s-o zdruncini din temelii, s-o abaţi din drumul ei. Fără Van Gogh, destinul picturii moderne îşi urmează cursul. Măreţia lui este de un alt ordin.

Van Gogh descoperă, fără-ndoială, odată cu Parisul şi lumina mai vie din Ile-de-France, noul limbaj al picturii : cel al culorii opuse clarobscurului ; şi bineînţeles limbajul acesta îl leagă de o modernitate ce înseamnă un moment şi o forţă a istoriei. Se gîndeşte la impresionişti ca la nişte camarazi de luptă. Nu luptă împreună cu ei împotriva academismului, a trompe-l'oeil-ului, a picturii netede a lui Bouguereau ? Nu întîmpină aceeaşi indiferenţă a publicului ? Nu lansează acelaşi apel către viitor ? Dar solidaritatea aceasta e mai mult de ordinul luptei decît de al afirmaţiei. Disoluţiei obiectelor în efervescenţa colorată a impresionismului, el caută să-i substituie o viziune care, prin contur şi ton local, regăseşte calificarea de obiect, o lume emblematică, cvasi medievală, în care lucrurile îşi poartă conturul şi culoarea ca semn al identităţii lor. Şi ceea ce-l opune impresionismului nu-l apropie decît superficial de pictorii pe care-i simte cei mai aproape : Gauguin, Lautrec, Cézanne. Iată-l pe cel ce visează la o societate de artişti exploatînd „senzaţiile moderne posibile comune tuturor", pe cel ce a dorit atît de mult să trăiască şi să lucreze alături de Gauguin, iată-l că, în sfîrşit, se recunoaşte : singur, singur ca şi Robinson Crusoe. Orice pictură modernă încearcă să aducă imaginea aproape de nivelul pînzei, să suprime sau să slăbească perspectiva : Van Gogh, dimpotrivă, precipitînd liniile convergente, amplificînd polii extremi ai spaţiului, caută un fel de perspectivă patetică, eliptică şi brutală. Şi tuşa sa exasperată are o expresie agresivă ce nu-i aparţine decît lui. Desigur, gîndeşte adesea că pictura sa va face să se înalţe adînc, în viitor, un stol de păsări necunoscute, vigoarea aceasta ce va să vină, de care vorbeşte Rimbaud. Dar şi mai puternic la el,

este sentimentul că acţiunea sa nu merge în sensul epocii. Legat de impresionism, este şi mai legat încă de cei pe care impresionismul îi socoteşte „depăşiţi" : Hals, Rembrandt, Millet. Nimic nu arată mai limpede acest dezacord decît reacţia sa la articolul pe care Aurier i-l consacră în *Le Mercure de France* în 1890. Criticului care-l salută ca pe unul dintre marii colorişti ai noii şcoli, îi răspunde că el nu-şi recunoaşte atîta importanţă. Modestie ? Mai degrabă : solitudine. Un astfel de articol, spune el, l-ar încuraja să iasă din realitate şi să facă, din culori, un fel de muzică a tonurilor : dar, adaugă el, să fii mai degrabă cu culorile, un cismar decît un muzician al culorilor. Iată deci ce îl desparte : grija lui nu e pictura, ci realitatea, al cărei martor vrea să fie. Nu caută, ca alţii, să indice viitorului un nou limbaj : încearcă să răspundă lumii, aşa cum o vede şi o simte. Să redea adevărat : acelaşi imperativ ; i se impune în oricare avatar al expresiei picturale ; el, Van Gogh, îl priveşte pe om aşa cum e, într-o profunzime a cărei eternitate o simte. Căci realitatea, în ochii săi, este acel ceva cu care omul se află într-o relaţie patetică : nu lucrul însăşi, ci semnul destinului. Realitatea prin excelenţă, este omul. Van Gogh a pictat mai multe peisaje decît portrete, căci el nu poate picta fără modele şi peisajele nu refuză niciodată să servească drept modele benevole, pe cînd omul... Dar, singur printre pictorii timpului său, Van Gogh gîndeşte că marea artă e cea a portretului. În om se manifestă semnul ce se disimulează în lucruri. „Am încercat să exprim cu roşul şi cu verdele teribilele pasiuni umane."

Ce importanţă are tehnica ? „Arta este un lucru care, cu toate că e creat de mîinile omului, nu e doar un produs al mîinilor, ea ţîşneşte dintr-un izvor mai adînc al sufletului nostru şi descopăr în abilitatea şi ştiinţa tehnică, în raport cu arta, o trăsătură ce-mi aminteşte ceea ce, în religie, era calificat drept nesupu-

nere", îi scrie el pictorului Van Rappard, în 1884. Ce importanță are tabloul ? „Pentru ce sînt atît de puțin artist, încît regret mereu că statuia, tabloul nu trăiesc ?' N-a vrut să devină pictor, ci să fie un om. Și dacă n-a fost decît un pictor, să cumpănim pictura sa cu această ambiție.

A vrut, înainte de orice, să fie un slujitor al lui Cristos, un apostol al adevărului evanghelic : și, pierzîndu-și credința, continuă să vadă în Cristos pe cel mai mare artist, pe cel ce a făcut din viață „veșnic-visul". A încercat să trăiască ceea ce el numește, ca și Rimbaud, și în același sens, „adevărata viață", viața obișnuită în care oamenii trăiesc cu femeile pe care le iubesc și-și cresc copiii. Dar ierarhia religioasă îl azvîrle pe nebunul acesta, care pradă unei violente crize de umilință, vrea să fie și mai sărman decît bieții mineri din Borinage. Societatea, îl azvîrle și ea pe declasatul acesta care trăiește cu o prostituată însărcinată, culeasă de pe stradă. N-a fost nici un sfînt, nici un bun pastor, nici un onest tată de familie ce-și întreține pe ai săi din munca sa. Toate eșecurile acestea îl aruncă spre pictura ce se închide deasupra lui ca o mare, „o lume în sine", și în care îl așteaptă un alt eșec de care îl apără numai geniul — de recunoașterea căruia nu s-a putut bucura...

Van Gogh resimte prezența unei forțe ce tinde să se proiecteze, să se afirme, și totodată, rezistența unor obstacole care stînjenesc afirmația aceasta, exasperîndu-l. Forța aceasta va deveni cea a creației artistice, dar el nu i-a dat imediat numele acesta, pentru că ea e rădăcina ființei, mult mai profundă decît orice nume. Și obstacolul, este clar că nu e numai cel al dificultății tehnice a expresiei, care smulge atîtea lamentări lui Flaubert sau lui Cézanne. Într-o scrisoare către Théo, din iulie 1881, protestînd că nu e un trîntor, precizează că se simte „ca în închisoare, într-un fel, pentru că nu are ceea ce i-ar trebui ca să fie pro-

ductiv". Și adaugă, magnific : „O pasăre în colivie, primăvara, știe cît se poate de bine că există ceva pentru care ar putea fi bună, dar ce este acel ceva ? Nu poți spune întotdeauna ce te închide, ce te zidește, ce pare să te-nchidă într-un mormînt, dar simți totuși, nu știu ce bare, ce gratii, ziduri."

Închisoarea asta se numește solitudine, forța asta, nevoie de comunicare cu altul ? Van Gogh a crezut-o uneori, el care a visat la o comunitate monahală a pictorilor, a dorit dragostea și prietenia, și n-a pierdut niciodată din vedere că tabloul trebuie să poată fi înțeles și de cei mai umili sărmani. Dar înainte de a fi cuvînt pentru altul, tabloul lui Van Gogh este propriul său cuvînt pentru sine. Dacă suferă de singurătate, suferă mai ales că este el însuși : „rău cuprins în lume". Și cum ar putea tabloul să fie arta de a-i învăța un adevăr, cînd așteaptă de fiecare dată de la el, să-i dea ființa ce-i lipsește, să-l readucă în lume ?

Pînza albă îl provoacă pe pictor, îl obligă să intervină, scrie el. Și adaugă imediat că viața este și ea o pînză albă ce-l silește pe cel în viață să intervină. Viața mai întîi. Adevărul este că viața nu e acceptabilă, așa cum e. Nu pentru că ar fi vorba, pentru Van Gogh, să devină celebru, să adauge vieții — care nu-l include — opera ce nu-l include decît pe el însuși. Orgoliul artistului, la el, e aproape nul : articolul lui Aurier îl jenează, nu vrea să expună ; dacă dorește să vîndă, o dorește pentru a-i rambursa banii lui Théo. Nu e vorba de a adăuga numele său vieții. E vorba de a schimba însăși viața.

Van Gogh se consideră drept un om al muncii. Nimic nu-l rănește mai mult decît acuzația de lene, figura de om inactiv care e cea a artistului în societatea modernă. Nimic nu-l frămîntă mai puternic decît faptul că trăiește pe spezele fratelui său, și o simpatie instinctivă nu încetează să-l îndrepte către toți cei ce-și cîștigă pîinea cu sudoarea frunții : țărani, mun-

citori. Își sacrifică întreaga viață lucrului, adevărata viață, vede în corpul acesta pe care trebuie să-l hrănească cărbunele locomotivei de pictat. Ce anume aduce deci lucrul, pe care viața nu-l dă, și care e necesar pentru ca ea să fie suportată ? Fără-ndoială, mai întîi o răscumpărare. Căci sentimentul creștin al păcatului originar („există în lumea aceasta și în noi, răul, un rău cumplit") este atît de profund la Van Gogh, încît vede adesea în opera sa singurul mod de a-și achita datoria față de lume. Dar, mai degrabă decît o ispășire a vieții, opera este transformarea vieții.

Sîntem în domeniul picturii : existența, aici, este realitatea vizibilă, acest chip, acest scaun, acest cer, acest cîmp de măslini. Este lumea pe care munca o transformă. Cu toate acestea, deși Van Gogh se prezintă drept „un colorist arbitrar", și deși i se întîmplă să vadă în natură „un studiu rău venit, al bunului Dumnezeu", nu participă în nici un fel la voința modernă de a inventa un alt univers în care se afirmă o libertate și un orgoliu fără măsură. E arbitrar în culoare și desen, pentru ca „să regăsească o asemănare mai profundă decît cea a fotografiei". Transformarea picturală a aparențelor are misiunea să facă să țîșnească un adevăr ascuns care i-ar îngădui, lui Van Gogh, de a se așeza, de a se reașeza, în lume...

„Ascultă, între noi fie spus : dacă nu există un Dumnezeu, există totuși, aici sau aiurea, ceva ce-i seamănă, a cărui prezență o simți în astfel de momente". Inițial, Van Gogh vrea să facă, prin pictură, ca lumea să aibă acces la universul sacrului. Căci există momente diferite, chiar contrarii, dar care au toate, ca măsură comună, pe cea de a sugera precum un filigran divin. Momente de pace, de armonie, de calmă muzică sau de exaltare uluită în fața culorilor unui cîmp de măslini, a înaltei note galbene a soarelui, a nudității unui chip omenesc, momente de comunicare, de înțelegere cu lucrurile, după nuanța particulară a dorinței de

comunicare din clipa aceea, fie că lucrurile strălucesc ca noi după uzura privirii, fie că ele par familiare, solide, liniștitoare, mici insule de stabilitate în tot ce e trecător și pieire, fie poate că ele manifestă, dimpotrivă, un fel de suplețe ce le deschide în fața mișcării noastre de pătrundere. N-are importanță : există clipe cînd lumea pare aproape de ceea ce dorim să fie. Tabloul are menirea de a fixa această clipă precară, este perpetuarea și celebrarea unei sărbători. De la austera penumbră a primelor pînze olandeze și pînă la incendiul din Arles și Saint-Rémy, Van Gogh nu încetează să urmărească imaginile sacrului. În *Cină cu cartofi*, masa este un altar, hrana o taină, chipurile sînt cele ale unor drept-cuvioși care se-mpărtășesc din Sfînta Cuminecătură. Apoi, splendidul soare de pucioasă, la care se aprinde galbenul florilor-soarelui, pictate, spune el, din gratitudine, va fi izvorul și semnul unei exaltări pe care o regăsesc cerurile nocturne unde steaua strălucește precum speranța Regilor magi. Și portretele a căror simetrie amintește viziunea medievală, pe care fundalurile pure le încadrează așa cum fondul de aur încadrează mozaicurile și icoanele, aceste portrete — fie că sînt cele ale unui factor, ale unui țăran bătrîn sau ale unui zuav — proclamă demnitatea unui chip care merită să fie ocrotit de lumea în care semnele lui Dumnezeu s-au întunecat.

Dar „păzește-te, a doua zi după sărbătoare, de mistralul de iarnă" scrie el. Și e de ajuns să privești aceste pînze — chiar și pe cele mai strălucitor de luminoase — ca să surprinzi amenințarea vîntului ce stă să se isce. Ceea ce înăbușe sacrul, și care nu este cîtuși de puțin profanul, ci haosul destructiv, transpune în febra, în furia tușelor, într-o ușoară deșelare a formelor, în nașterea unei vîltori, sau a unui vîrtej, în țîșnirea liniilor divergente, într-o mișcare brusc deturnată sau blocată. La Saint-Rémy, forțele de dislocare se precizează ; ele domnesc, singure aproape, la Auvers. „Unele

din tablourile mele, cînd le compar cu altele, lasă impresia că sînt pictate de un bolnav, și te asigur că n-o fac dinadins." Cu toate acestea, pictează încă, și pînă-n ultima zi. Dar nu pentru a mai fixa clipa unei sărbători ; nu mai pictează pentru ca să vadă mai bine, ca să continue să vadă ceea ce a întrevăzut, să ne aducă mai aproape o viziune : pictează ceea ce vede, și care-l amenință, pictează ca să îndepărteze de el o viziune, pentru ca haosul ce-l arde să se răcească pe pînză, ieșindu-i astfel din viață și din coșmare. Lucrul își schimbă sensul care acum trebuie să separe lumea și omul, și care la început trebuia să-i unească. Dar rămîne singurul refugiu. La Auvers, în cîmpiile văratice, îl cuprinde o spaimă cumplită — de solitudine în fața amenințării lucrurilor. Dar „viața nu revine puțin decît în fața pînzei."

Iată *Biserica din Auvers*. Pe cerul de un albastru nocturn ce invadează vitraliile, biserica, ca și cum n-ar fi fost decît o fațadă goală, se înclină, alunecă, se apleacă, parcă s-ar deschide pămîntul ; și tușele ce indică direcția drumului nu mai duc de data aceasta spre un departe accesibil : blocate de fațada amenințătoare ce ocupă toată lărgimea pînzei, ele mărturisesc o mișcare oprită în clipa eternă ce precede prăbușirea. Iată *Lanul de grîu cu corbi*. Masă alburie pierdută pe un cer al cărui albastru este un echivalent al nopții, soarele plonjează în pămîntul ce se topește și care urcă spre el cu holdele sale pe care le răscolește un vînt de delir, cu drumurile sale pe care le ridică în aer suflul haosului, în timp ce corbii cresc, se apropie.

Un bolnav ? Chiar el o spune. Dar cum se explică atunci că ne atinge drept în inimă ? Așteptarea aceasta și țipătul acesta care-i încarcă imaginile nu vin din nebunie, ci dintr-o exigență fără de care omul ar fi mai puțin decît ceea ce este. Fără-ndoială, înțelepciunea constă în a uita, în a reveni la lucruri așa-zis serioase,

la adevărata viață ; înțelepciunea înseamnă a continua să faci poezie sau pictură fără să ceri de la ele posesiunea absolutului. Dar cum să nu vezi că cei ce refuză această cuminție dau dovadă de maxima demnitate a omului, maxima pentru că ea este cea ce-i istovește ?

Se spune adesea că în lumea contemporană arta ocupă ținuturile pe care le-a abandonat religia.

Nici un pictor n-a dovedit mai bine decît Van Gogh această apropiere, această substituție, el care nu numai că a făcut din artă, ca atîția alții, religia sa, închinîndu-i toate forțele, dar a și transpus în creația artistică exigența absolutului însăși. În orășelul acela în care s-a sfîrșit pasiunea unui om bolnav, sărac și urît, care nu-și vindea tablourile, și pe care nu l-au recunoscut decît cîțiva oameni : fratele său, doctorul Gachet, s-a dovedit, cu trup și sînge, că arta este mai mult decît luxul unora și recreerea altora : pentru foamea cea mai profundă, ea aduce cu adevărat pîinea și vinul.

PROIECTUL LUI FERNAND LÉGER

Realizată, din fericire, de-a lungul unei lungi și laborioase existențe ; marcată incontestabil de unele mari circumstanțe ale biografiei și istoriei (războiul din 1914, călătoria în Statele Unite, climatul social ce precede în Franța războiul din 1939, și cel ce urmează Eliberării ; legată inevitabil de căutările artistice contemporane, și mai întîi de cubism ; fatalmente supusă legii timpului care face ca expresia să nu fie niciodată decît succesivă și fragmentară : opera lui Fernand Léger mi se pare cu toate acestea cea mai constantă, cea mai omogenă ; cea mai decisă dintre toate marile opere moderne, cea care, cu cel mai puțin risc, suportă o perspectivă ce face abstracție de istorie și de propria-i evoluție, cea mai puțin supusă regretului, ocolului, revenirii, neliniștii celeilalte, tentației metamorfozelor, demonului experimentării — pe scurt, cea care dă exemplul cel mai manifest al unui *proiect* conceput aproape imediat și metodic executat.

Ea ne reține de la bun început prin integrala, prin sistematica sa *vizualitate.* Foarte repede eliberată de influențele impresioniste ce-i marchează primele pînze, Léger este sensibil la lecția lui Cézanne : „Mă întreb deseori ce-ar fi fost pictura actuală fără el... Mi-am dat seama atunci că desenul va trebui să fie rigid, cîtuși de puțin sentimental. *Nudurile în pădure* din

1909 eliberează volumele, formele principale, acuză contrastele : corpurile sînt *demontate,* adică viguros separate ; pentru a ajunge la plenitudinea existenței vizuale, obiectele trebuiesc degajate de magma aceasta în care toate lucrurile se confundă ; trebuie să le prinzi, să le numești, unul cîte unul. Și în curînd culorile, supuse aceleași demontări, vor cuceri aceeași intensă identitate. Să comparăm cu *Contrastele de volum* din 1913, unde culoarea mai este încă, în interiorul formei, ca o umbră ce-o modelează, *Discuri,* din 1918 : culorile aprinse își umplu în întregime forma, așa cum apa dintr-un bol umple exact suprafața bolului, fără modulație și fără treptată estompare ; culoarea a încetat de a mai fi o umbră, o vibrație, și aidoma sufletului lucrului : a devenit ea însăși lucru. Adecvare a culorii la formă ce stabilește între ele un fel de egalitate substanțială. Și, mai tîrziu, separarea culorii și a formei — benzi de culoare fluturînd ca niște flamuri deasupra formelor incolore — merge în același sens. Așa cum abstracția dă naștere, numindu-le, obiectelor conceptuale, pictura, separîndu-l, acordă fiecărui element veritabila sa existență. Abstracția plastică, care izolează și îngroașe, care face din unghia unei mîini un fragment de planetă, o întreagă planetă, organizează realul.

Nu există deci pentru privire decît obiecte, iar omul, subiectul tradițional nu este el însuși decît obiect. „Pentru mine, figura umană, trupul n-au mai multă importanță decît niște cuie sau niște biciclete", scrie Léger în momentul în care, se spune, arta sa se umanizează. Inexpresivitatea monumentală a chipurilor, imobilitatea corpurilor-coloane asimilează subiectul obiectului, și-i dau același rang vizual. Se pune problema de a curăți formele, toate formele de umbra sentimentală, existențială, ce le atinge : le vedem așa dar ridicîndu-se în înaltul cerului ca niște baloane de culoare mult timp prizoniere ale obscurelor ve-

getații ale pămîntului. Așa cum umbra abandonează volumul, așa cum culoarea abandonează desenul, expresia abandonează obrazul, mișcarea corpul... Astfel strălucește o lume fără confuzie și fără neliniște, o lume în care totul poate fi văzut.

Fără-ndoială este hotărîrea oricărei picturi moderne de a nu exista decît pentru privire, în scopul de a exista din plin pentru ea. Dar în această promovare a vizualului, în această mișcare ce degajă vizibilul de zgura invizibilului, Léger merge mai departe decît oricare altul. El exclude, chiar și din vizibil, tot ceea ce nu este în mod riguros, exclusiv vizual. Ceea ce-l deosebește de majoritatea pictorilor din timpul său, în special de cubiști. Dacă uneori, în pictura trecutului, ochiul ascultă, se întîmplă de asemenea ca și în pictura-pictură a vremurilor noastre, ochiul să fie o mînă ce atinge pămîntul sau nisipul, un piept ce se deschide suflurilor vegetale sau telurice, bînd din însăși izvoarele spațiului. La Léger, vederea este într-un asemenea grad suverană încît ea proscrie orice corespondență, orice sinestezie : așa cum chipurile acestea nu vorbesc decît privirii, tot astfel și volumele acestea n-au greutate decît pentru privire ; spațiul acesta nu este acolo decît pentru obiectele privirii. Pînzele lui Léger trebuiesc văzute de la distanță : ele se plasează la distanța aceasta pe care numai privirea o poate străbate.

Cel mai vizual, și deci cel mai decorativ, cel mai inexpresiv dintre pictori : dacă, prin expresie, se înțelege trecerea de la un ordin la altul, traducere prin plastică a unui alt limbaj. Dar observăm repede că este totodată exact contrariul : un pictor narativ. Întocmai ca și clasicii, ca și Poussin, ca și David, pictează despre subiecte, teme, pictează scene ce dau tabloului excelente titluri : *Partida de cărți*, *Cantonament*, *Constructorii*. Și fie că se numește *Compoziție*, sau *Contrast de forme*, pînza traduce prin abstracția plastică o anume idee

și un anumit plan al universului. Această pură imagerie trimite la un context a cărui coerență și continuitate sînt constant prezente. Opera lui Fernand Léger se referă cu tenacitate la însăși spectacolul lumii moderne, și la gîndirea pe care o trezește acest spectacol. Se știe că ceea ce a fost mitologia pentru pictura clasică, este, pentru prezent, decorul civilizației noastre industriale. Pictorul acesta al vieții moderne, pe care Baudelaire credea că-l recunoaște în Constantin Guys, în stare să vadă și să fixeze miraculosul ce ne-nconjoară, a fost, în secolul XX, în mod real și unic, numai Léger. El a ales drept lumea însăși a picturii sale decorul vieții noastre reînnoit de către geniul industrial ; el a dat aspectelor fugare ale unei istorii marile linii calme ale eternității. Îi datorăm faptul că a ridicat monumentul zilelor noastre.

În momentul în care Léger își descoperă pictura, cînd, foarte rapid, trece de la *Nuduri în pădure* la *Fumuri pe acoperișuri*, și de la *Fumuri pe acoperișuri*, la *Pasaje de nivel* și la *Discuri în oraș*, înminunarea în fața noilor obiecte scornite de invenția industrială — dealtminteri cu atît mai prețioasă cu cît la capătul războiului putem vedea în ele uneltele unei bucurii de a trăi pierdută și regăsită — este o experiență comună, ale cărei expresii, în literatură și artă, sînt nenumărate. Dar modernismul lui Léger este de un ordin foarte personal. Acest nou real, poate că el l-a primit ca și ceilalți : dar a făcut din el ceva cu totul diferit. La originea istorică, la originea omenească a acestor pînze, poate că există țipătul unei descoperiri exaltate : el dispare în tăcerea unei calme posesiuni. Noutatea, singularitatea, ciudățenia, pitorescul : nici una din aceste reacții omenești (pe care le-a resimțit poate Léger) n-a rămas în pînzele sale în care totul este necesar și pur, senin și rece. Lumea pe care o pictează este cea a futuriștilor : dar o pictează ca și Mondrian. Feerie, țară a minu-

nilor ? Să îndepărtăm cuvintele acestea des pronunțate. Căci lumea aceasta a calmei întocmiri este totodată cea a realului, a adevăratelor structuri dezgolite. Apărînd pe pînza secolului, mașinismul modern pare să instaleze numărul de aur : o eternă patrie a privirii.

Léger a fost definit drept pictorul contrastelor și al mișcării. Și chiar el și-a prezentat arta ca o căutare a contrastelor : contrastul, adică „maximum în efectul expresiei". Dar ce înseamnă aici contrastele, dacă nu dovezile și corecturile unei armonii ? Nimic nu ne vorbește aici de conflict, de discordie : totul sugerează pacea. Din opoziții izbitoare se-nalță lumina suverană a armoniei. Nu sălășluim în haos, în tumultul unui început sau unui sfîrșit al lumii. Ca într-un 14 iulie cosmic, culorile nu se aprind și nu se opun decît pentru a sărbători echilibrul învingător.

Léger pictor al mișcării : formula solicită aceleași rezerve. Iubește, e adevărat, obiectele generatoare de mișcare ; și imobilului însăși — copacului, plantei, colinei — îi dă aparența roților, a cilindrilor, a pistoanelor. Dar nu vedem funcționînd șurubăraiele acestea, mașinile acestea, așa cum credem că vedem mișcarea în sudură barocă a futurismului, sau în dezarticularea cronofotografică a lui Marcel Duchamp. Și să ne ferim să spunem că este vorba de o mașinărie gata de demaraj, surprinsă în secunda ce-l precede, și că iminența acestei mișcări îi acordă pînzei dinamism. Nimic nu e cu adevărat mai imobil decît un motor înainte de a porni. Léger nu este complicele lui Tintoretto sau al lui Delacroix ; este complicele lui Poussin, al lui Ingres, al lui David. Așa cum din Bachanalele sau din scenele de încăierare ale lui Poussin nu se exală decît o tăcere care acoperă orice rumoare tragică, tot astfel din piesele de mașină și uneltele mișcării pe care Léger le-a adunat se degajă forța calmă a ceea ce există acolo pentru totdeauna.

O deosebită coerență transpare prin toate devierile, toate transformările, toate intervențiile pe care Léger își înscrie marca sa personală. Coerență plastică, bineînțeles, dar care trimite la o coerență a spiritului. Leger nu s-a temut să picteze scene, el a propus o imagerie epică, legendară, a anumitor aspecte reale : constructori pe șantier, excursioniști cu bicicletele lor în săptămînile de concediu plătite. Dar anecdotica, aici, este inseparabilă de ceea ce pare a i se opune. Partea de povestire și de personaje, partea narabilă în care pictorul se supune (în parte, bineînțeles) anumitor ansambluri, nu este separabilă de ceea ce înseamnă expresie personală, de aceste compoziții admirabile în care el își inventă propria-i lege, făcînd să înflorească mari cactuși metalici și să scînteieze chei în jurul unui fluture. Tot astfel, nu există nici o opoziție între universul mecanic în care prezența omului se reduce la o siluetă, la jumătatea unui ochi în spatele unei plăci de metal, și universul uman, și chiar umanist, ce a căpătat, s-o recunoaștem, o importanță crescîndă. Căci mașinile acestea fără om erau dinainte omenești : făcute de el. Și omul ce se-nalță, statuie-coloană printre roți, cilindri, tije, este el însuși mașină prin imobilitate și inexpresivitate. Brațul și avanbrațul *Mecanicului* nu se articulează ca niște biele, părul femeilor voinice din *Prînzuri* nu este alungit și decupat ca un șuvoi de metal topit ? În realitate, în profida expresiilor sale succesive și a aspectelor sale multiple, universul lui Léger se fondează pe o unitate, pe o definiție riguroasă : este cel al acțiunii omenești, al unei lumi unificate prin act, prin *praxis*.

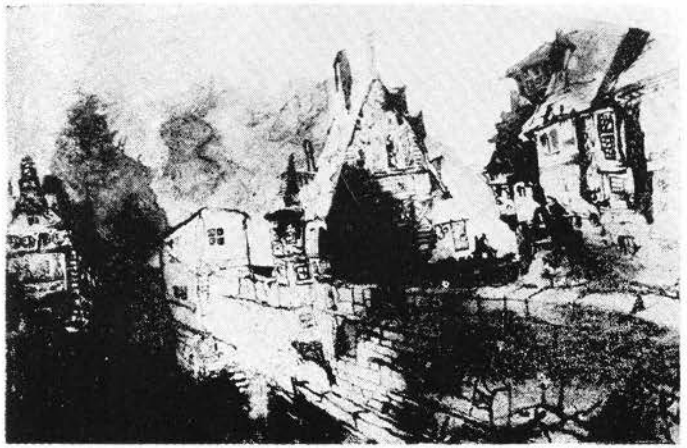
Muncitori, plonjori, prestidigitatori, cîntăreți, acrobați : e vorba întotdeauna de oameni pricepuți, abili, capabili să facă ceva cu mîinile lor. Ei oferă oamenilor înșiși spectacolul pe care-l animă, și pregătesc uneori pentru oameni decorul propriilor lor spectacole cotidiene : uzina, casa. Scenelor de muncă le urmează sce-

nele de răgaz ; dar excursionistul nu fuge de sclavia lucrului : el este eroul muncii, marcat de demnitatea sa. Așa sînt personajele, așa sînt scenele operei. Dar elementele pe care le asamblează compozițiile abstracte se reunesc în același joc al semnificațiilor : sînt produse ale industriei umane, *obiecte manufacturate*. Nu numai roțile acestea, bielele acestea, piulițele acestea, dar și profilul acesta, mîna aceasta, planta aceasta, colina aceasta. Tranșantă, strălucitoare, se înalță flacăra metalului de agavă, de cactus, de aloe ; rădăcinile au duritatea sîrmei ; norii și colinele vin nu din natură, ci din lumea umană, signifiantă, artificială, a unui decor de balet. Și păsările, fluturii ce se așază pe aceste lame rigide sînt semnul unui pact între natura firească și natura manufacturată : sau mai degrabă a unui ceremonial de subordonare. Căci totul este supus ordinei lucrurilor realizate de către om : ordinea unei industrii singură generatoare de rațiune și de frumusețe. Dacă există, în pictura lui Léger, un obiect ce merită să-i fie simbol, acesta nu e oare cheia ? Cheia pe care o regăsești în toate epocile, și într-un atît de mare număr de pînze, și care nu se află acolo ca să avertizeze despre un secret de neînvins, despre o enigmă rebelă, care nu e, cu atît mai mult, cheia visurilor : cheia care e acest obiect făcut de om ca să deschidă toate porțile și totodată ca să închidă în urma lui lăcașul unui univers familiar și supus.

Frumusețea nu apare aici din insolit, din discordant, din dramatic. Ea strălucește peste tot acolo unde omul și-a măsurat domeniul, și-a disciplinat universul. E rezultatul praxis-ului ordonator. Este ceea ce, grație mîinii omului, se dăruie în cele din urmă ca să fie văzută. Frumusețea aceasta este totodată cea a percepției și cea a *proiectului*. Ea se înscrie de pe acum în decorul vieții moderne, dar realitatea nu-i furnizează decît fragmente și clipe : îi revine pictorului sarcina de a face din ea o

INGRES
Baia turcească

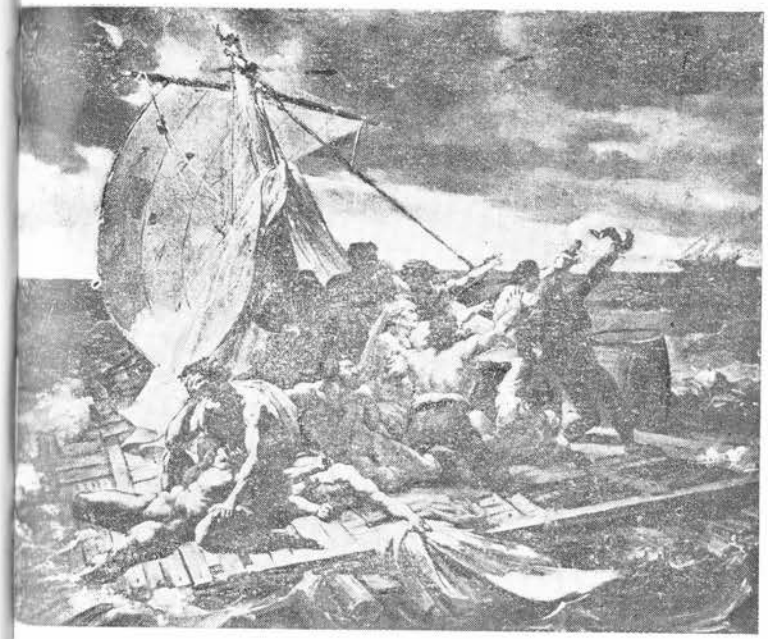
VICTOR HUGO
Pont-Vieux



GÉRICAULT
Ofițerul de vînători

GÉRICAULT
Pluta Meduzei (schiță)

GÉRICAULT
Cursa cailor sălbatici



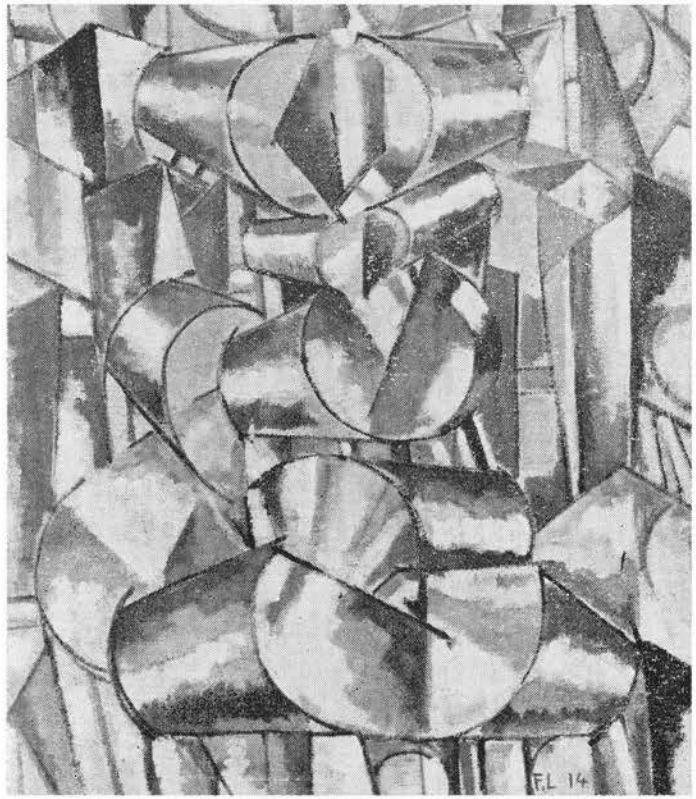
VAN GOGH
Cap de țăran

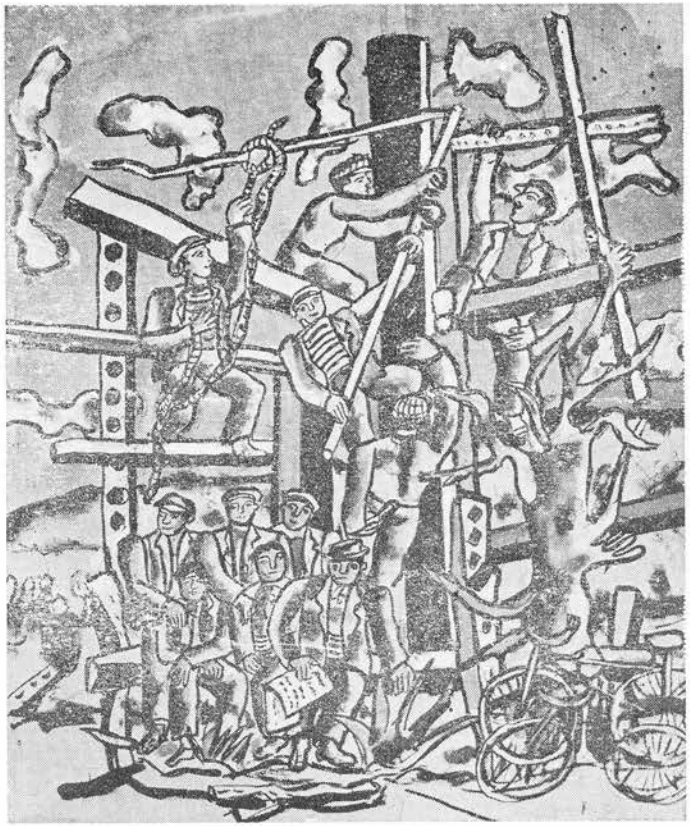
VAN GOGH
Desen din perioada de la Borinage

→

FERNAND LÉGER
Nuduri în pădure

FERNAND LÉGER
Contrast de forme

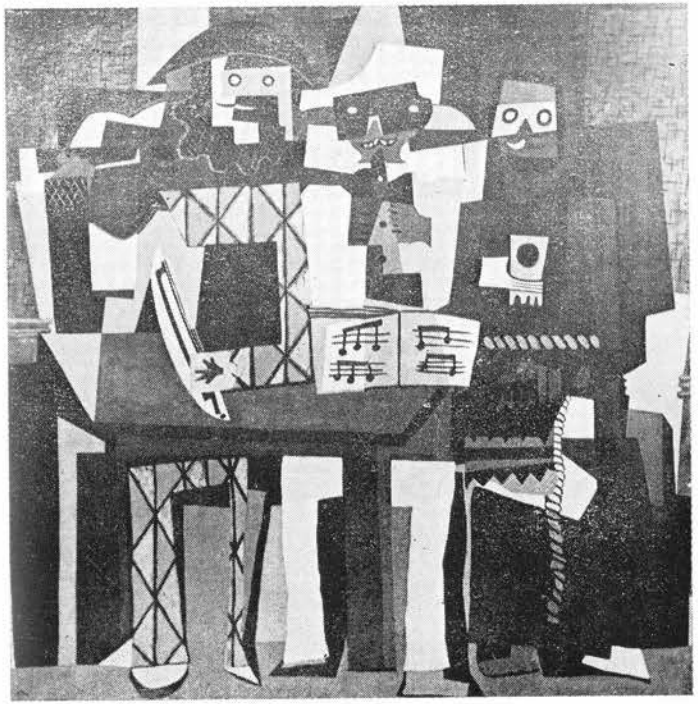




FERNAND LÉGER
Constructorii

PICASSO
Cei trei muzicanți

PICASSO
Femeie stînd jos

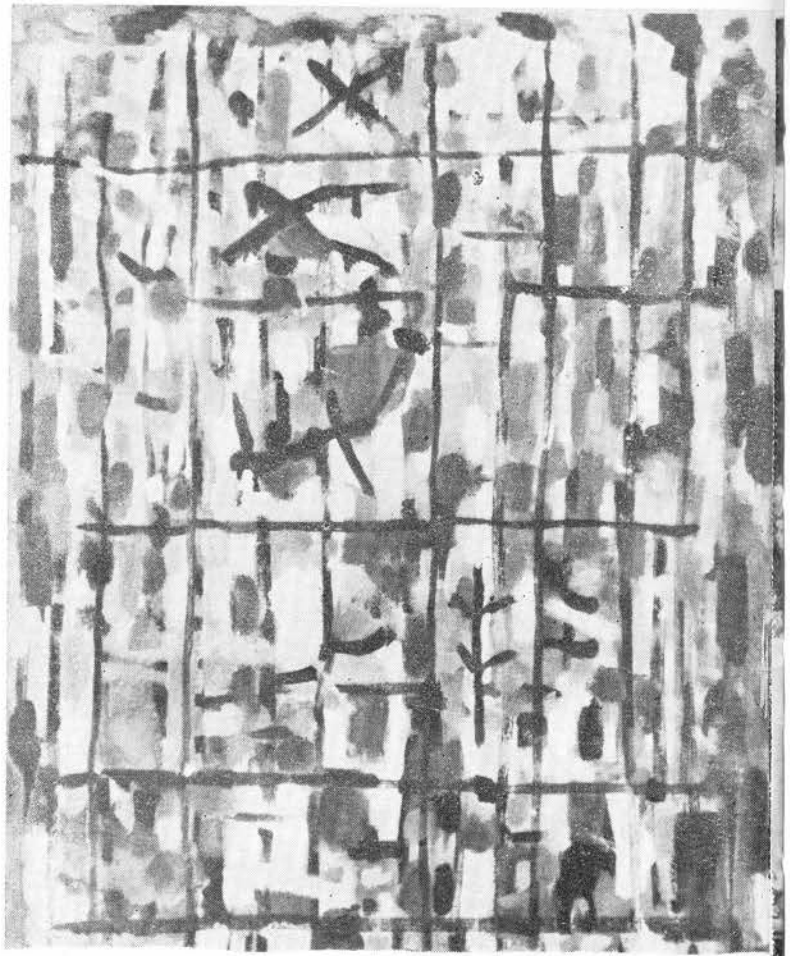


JEAN DUBUFFET
Cap

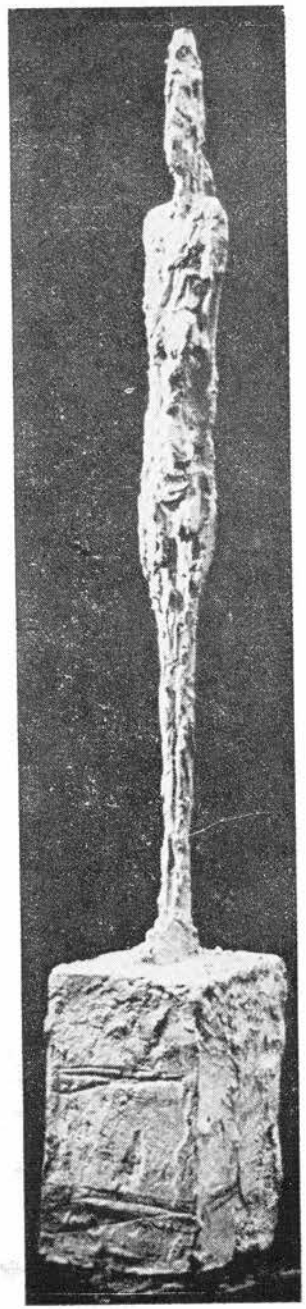
KANDINSKY
Improvizație

GEORGES
BRAQUE
Pictorul și modelul

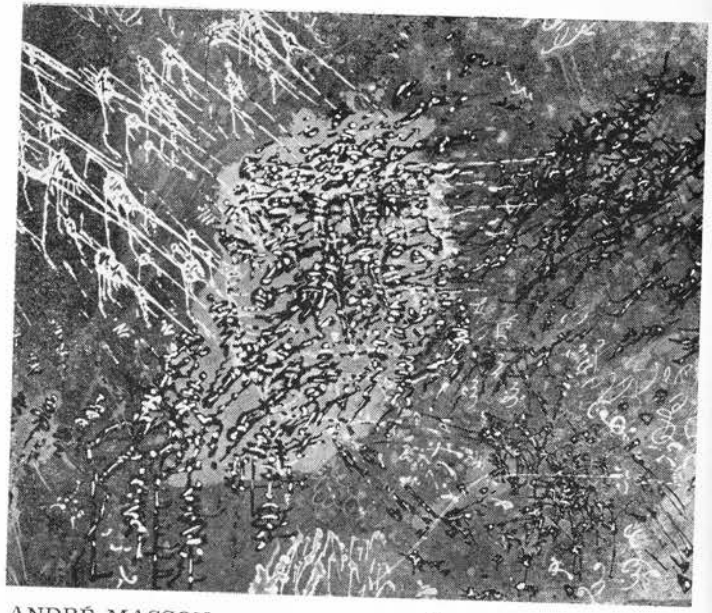
ROUAULT
Mica familie



BISSIÈRE
Cenușiu și violet

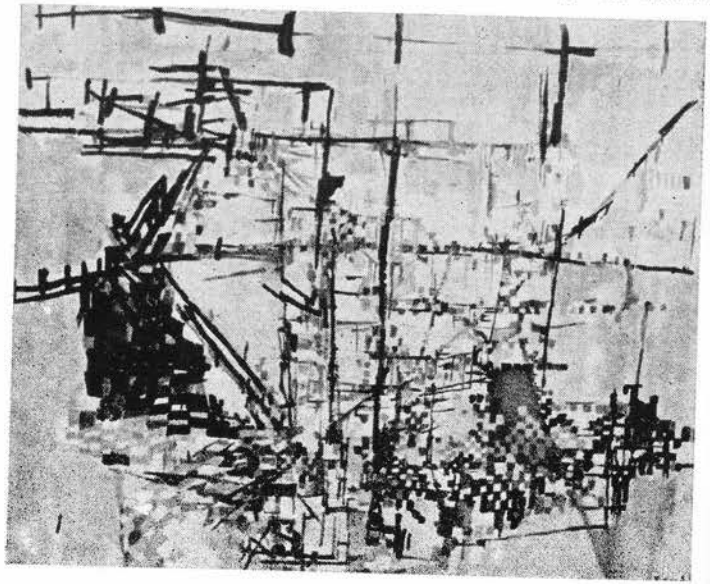


GIACOMETTI
Figură



ANDRÉ MASSON
Luptă și migrație

VIEIRA DA SILVA
Stația de metro



totalitate și o pasiune. Frumusețea este în același timp ceea ce este și ceea ce nu este. Și cred că opera lui Léger se naște foarte exact la această intersecție a adeziunii și a refuzului, a înminunării și a insatisfacției, a constatării și a proiectului. Spectacolul lumii reale — orașul, uzina, războiul — mișună de frumuseți nevăzute : și Léger își apucă pensulele ca să capteze această frumusețe fugace, ca să forțeze o recunoaștere încă nesigură. Dar le apucă și ca să conducă lumea către armonia ce-i lipsește. Războiul, fără-ndoială, înseamnă „frumusețea unei chiulase de 75 deschisă soarelui : înseamnă de asemenea „patru ani fără culoare". Și Léger va deschide prin pictură o eternitate de culori ce va șterge amintirea acestei nopți, recuperînd totodată strălucirea acestei chiulase de 75. Orașul, înseamnă afișul, culorile și tipografia sa, mașinile, culoarea zmeurie a acoperișurilor, fumurile ; mai înseamnă zidul acesta gol ce-și cheamă fresca, străzile acestea fără speranță ce-și așteaptă paleta și arhitectura lor. Și Léger se apleacă deasupra pînzei ca să integreze frumusețea parțială a acestei zile cetății radioase de mîine.

A pune din plin de acord omul cu ceea ce el alege drept real, azvîrlind puntea operei între ceea ce este și ceea ce trebuie să fie, este problema lui Léger, precum a oricărui mare pictor. Așa cum compozițiile mitologice ale lui Poussin fixează și dezvoltă străfulgerarea ce a făcut să țîșnească din frunzișuri, din ape, din nuditatea feminină, din depărtările unde soarele apune, visul unei lumi pe care omul ar putea-o accepta, tot astfel și marile compoziții industriale și civice ale lui Léger, ce ne vorbesc despre o mitologie modernă, dau deplină existență unui vis cu care citadinul secolului al XX-lea s-ar putea pune de acord, în timp ce nu vede licărind în jurul lui decît promisiuni fragile și fragmentare. Opera lui Fer-

nand Léger a devenit ea însăși avansînd spre această reconciliere. Și, devenind ea însăși, ea n-a încetat să reprezinte societatea noastră contemporană, o societate al cărei chip l-a modificat în mare măsură, o societate despre care ne persuadează și acum să-i desăvîrșim imperfecta frumusețe.

MĂSURA LUI PICASSO

Geniul lui Picasso... Cine se îndoiește de el ? Cărui artist contemporan i se potrivește acest cuvînt, dacă nu lui, cu încărcătura sa neliniștitoare, inumană, cu halo-ul său de extravaganță : așa, în sfîrșit, cum l-a definit Hugo, în celebrele pagini ale operei sale *William Shakespeare ?* Geniul lui Picasso exclude, într-adevăr, riscul de a fi uitat ; pune stăpînire pe noi chiar de la începutul jocului, pînă în a ne sugera o existență aproape fabuloasă dedesubtul căreia se desfășoară mai prozaic mersul obișnuit al istoriei —, un corp glorios, în mod exact: un mit — singurul mit al artei contemporane, poate împreună cu cel al lui Chaplin. Îmi place totuși să-i dau ultimul capitol al unei culegeri în care au fost explorate toate aleile geniului acestuia *, în locul acestui titlu ușor de presupus, un alt titlu, mergînd în întîmpinarea cuvîntului : „măsură" — subliniat de autor — la începutul frumosului text pe care în 1933 André Breton îl consacra artistului, *Picasso în elementul său.*

„Tuturor celor care nu vor să-i atribuie lui Picasso decît dorința de a stîrni uimire, celor care persistă — unii pentru că îi sînt recunoscători, alții pentru că nu-l iartă — în a nu con-

* Picasso (Colecția „Génies et Réalités") (n.a.)

sidera din exterior decît îndrăznelile sale, nu mă voi opri de a le opune acest argument susceptibil de a pune în valoare mai bine decît oricare altul admirabila *măsură* a unei gîndiri ce n-a ascultat niciodată decît de propria, de extrema sa tensiune..."

Măsură : reţin acest cuvînt pentru că el se referă totodată la evidenţa unei hotărîri cu imediate consecinţe, oricît de puţin ne-am expune electricităţii acestei opere de un voltaj atît de extraordinar, hotărîre dejucînd orice hazard, supunîndu-ne de fiecare dată autorităţii a ceea ce, fiind, n-ar fi putut să nu fie, să nu fie astfel — cît şi la această unitate ce nu apare decît încetul cu încetul, pe care trebuie să înveţi s-o recunoşti într-aşa măsură îi sînt contrarii la început aparenţele, unitate a unei măsuri comune, a unui loc comun în care explozia centrifugă a metamorfozelor este continuu şi atît de ferm readusă.

„În fond, este inventarul cuiva care se numeşte ca şi mine", îi spune Picasso lui Jean Leymarie, responsabil cu alegerea pentru expoziţia ce a marcat a optzeci şi cincea aniversare a artistului. Totul se petrece deci ca şi cum el însuşi ar ezita să se recunoască, să-şi regăsească măsura propriei sale persoane în lipsa evidentă de măsură a unei opere pe care o vedem desfăşurată pe mai mult de şaizeci de ani. Totul se petrece ca şi cum acest artist pe care o serie recentă îl reprezintă în faţa modelului său (înseamnă aşadar că există un model şi că se pregăteşte să-l picteze, pînza fixată pe şevalet separînd cele două lumi cu o subţire şi permeabilă graniţă), mai degrabă decît acest individ născut la Malaga în 1881, începînd să lucreze la Barcelona, instalîndu-se la Paris în 1904 pe strada Ravignan nr. 13, prieten intim cu Max Jacob, cu Cocteau — personaje a căror existenţă istorică ne este dealtminteri garantată — şi cu oameni din fericire încă în viaţă printre noi, instalat astăzi la Mougins, la ferma

Notre-Dame-de-Vie, etc., — ar fi însemnat pictura însăşi, în toată întinderea şi deschiderea forţelor sale — pictură căreia doar ei pare să i se adreseze gloria aceasta cu adevărat plenară. „Pictura e mai puternică decît mine, mă obligă să fac ce vrea ea", spune el. Şi cînd Picasso le reproşează pictorilor moderni că vor să-şi atribuie o personalitate, ne îndoim că ar putea fi vorba de un sfat al modestiei, al unei estompări, ca cea a lui Corot (care va permite dreptul de preemţiune unui lucru ce există în afara lui : creaţiunea lui Dumnezeu), identificarea cu pictura însemnînd bineînţeles orgoliu, pe punctul de a deveni posesiune de act demiurgic.

S-a spus totul despre Picasso, şi chiar şi că s-a spus totul s-a mai spus. A te hazarda să mai vorbeşti despre el, nu poţi s-o faci decît încercînd să uiţi palimpsestul acesta strîns amestecat acum cu textul operei, şi pe care el însuşi, dealtminteri, l-a tăgăduit, odată pentru totdeauna : „Cei ce încearcă să explice un tablou merg majoritatea timpului pe un drum greşit... Cum credeţi că un spectator poate trăi tabloul aşa cum l-am trăit eu ?... Cum s-ar putea pătrunde în visele mele, în instinctele mele, în dorinţele mele, în gîndurile mele, care au necesitat un lung timp să se elaboreze, şi să prindă viaţă, cum s-ar putea surprinde mai ales, ce am pus eu din mine în ele, poate chiar fără voia mea ?" În orice caz, o dată făcută tabula rasa, dacă ajungi s-o faci, prima evidenţă ce ţi se impune, prima idee clară şi distinctă supravieţuind îndoielii metodice, este cea a unei diversităţi, şi totodată a unei animaţii ce încalcă legea măsurii omului. Ieşind din expoziţiile unui Grand sau Petit Palais — sau răsfoind rapid ca pe o lungă secvenţă cinematografică operele complete ale *Caietelor de artă* — cine oare n-a încercat sentimentul că părăseşte un muzeu precum Luvrul vreunei alte planete, al unui univers „suplimentar acestuia de aici", sau că parcurge enciclopedia : univers

ce posedă, odată cu alte modele, și alte legi ale evoluției ? Căci vom găsi aici sălile (sau tomurile) istorice, din care nu lipsesc nici arhaicii, nici clasicii, nici manieriștii, nici barocii, nici experimentatorii inclasabili ; și această istorie a continentului, a civilizației Picasso, incluzînd toate genurile, toate registrele, toate stilurile, nu neglijează să răspundă deopotrivă și tuturor chemărilor sociale — cuprinzînd artele sale aplicate, artele sale decorative, folclorul său, cabinetul său de curiozități, atelierul său de bricolaj, centrul său de artă brută...

Ceea ce dă acest sentiment al duratei, această aparență de microcosm istoric, este desigur tangența formelor cu forme cunoscute pe altă cale : calea unei istorii a artei de care conștiința contemporană, pe măsură ce Picasso avansa în opera sa, a luat din ce în ce mai complet cunoștință. Opera lui Picasso, se pare, acoperă totalitatea istoriei artei.

Inevitabil, și pentru el, să se nască undeva, într-un loc și într-un timp anume, și să participe la viața ce se desfășoară acolo, să privească moștenirea și să caute. Regăsești ușor, la început, atmosfera Barcelonei, schematizările emoționante (și emoționate) ale simbolismului, ale prerafaelismului, ale expresionismului european, alungirea, emacierea liniilor cărora li se supune o culoare adesea monocromă, al cărei exemplu îl dă El Greco — atunci descoperit — (iar mai tîrziu, chipul poetului Jaime Sabartès va apare sub pălăria și colereta unui hidalgo din Toledo), poate de asemenea lecția lipsei de măsură, acel „totul este permis" al arhitecturii lui Gaudi, și, desigur, disjuncția dintre artă și frumusețe, dintre creație și euritmie, afirmată de Goya. *Copilul cu porumbel* amintește de Murillo, de Ribera ; *Femeie care bea, aţipită*, din 1902, îl evocă pe Lautrec, cu care împarte universul saltimbancilor și al decăzuților, „mizerabilul miracol" al paradei de bîlci ; *Luînd cina*, din 1901, *Nud văzut din spate*, din 1902, îl evocă

pe Degas (totodată atît pe cel din *Absint* cît și pe cel din *Îmbufnare)* ; există ceva din Gauguin în *Copilul cu porumbel*. Și, bineînțeles, există lecția esențială a lui Cézanne în *Domnișoarele din Avignon* și, încă și mai sigur, în pragul perioadei cubiste, în peisajul din 1909, *Horta de Ebro*.

Pornește, ca toți, de la anumite influențe, în orice caz de la o lansare care e cea a artei contemporane, în Catalonia — apoi, foarte repede, la Paris. Tatonînd și alte experiențe, se amestecă uneori atît de intim cu ele încît anumite pînze din perioada cubistă abia pot fi deosebite de cele pe care le compun în același timp Braque, iar alte pînze (de la *Natură moartă cu pîini*, din 1908, la cutare *Peisaj*, din 1921), sînt cu adevărat foarte apropiate de Derain. În toate astea, totul cît se poate de firesc, de inevitabil. Dar iată ce este mai puțin obișnuit : acestei impregnări ca și involuntare i se adaugă o atitudine foarte voluntară de recuperare, de rivalitate, uneori de resurgență. Van Gogh a existat de la început pentru Picasso : dar el nu apare cu adevărat (foarte fugitiv, dealtminteri) decît către 1937, în striațiile concentrice și violente din *Femeie stînd jos*, apoi în *Omul cu tetina*, care este dealtminteri un portret al lui Van Gogh. Picasso îl cunoaște pe Manet de mult timp, dar abia prin 1932 îl vedem ca și cum s-ar lupta pe neașteptate cu el — prin arabescul, ornamentele înlănțuite, distribuția luminoaselor regiuni colorate, sugestia senzuală, curbura vegetală din *Tînără fată cu ghitară*, din *Vis*, din *Oglindă*, din *Nud*...

Și vedem cum, în aceeași manieră — atitudine și mai puțin obișnuită încă, și pentru că ea e singura împinsă astfel pînă la ultima sa limită, cu toate că răspunde incitării celei mai profunde a epocii — opera lui Picasso nu încetează, avansînd, să se reîntoarcă spre trecut, surprins de data aceasta fără restricție de epocă, și să-l încorporeze pînă la epuizare. În timp ce se mențin referirile clasice și se constituie

noile expresii ale unei lumi obosite de vechea lume („Te-ai săturat să tot trăiești în antichitatea greacă și romană", cînta Apollinaire în pragul secolului : și este atelierul unui artizan fără cultură, operînd doar cu mijloacele locale — și ale zilei —, cel pe care ni-l propun hîrtia colată, tabla decupată, barele de metal, sforile, vopseaua de email...), se construiește un laborator ciudat, acesta saturat de cultură, supliment al „muzeului imaginar", în care se întîlnesc — cu ceea ce trăiește chiar la granițele istoriei : forme de artă brută, curiozități ale anamorfozei, capricii, rebusuri ale lui Arcimboldo — majoritatea posibilităților stilistice pe care le-a văzut născîndu-se istoria, cele ale sculpturii iberice, ale artei negre, ale artei cretane, ale picturii primitive, ale olăritului precolumbian...

Dar puțin contează relația aceasta cu formele cunoscute ale culturii. Picasso nu împrumută decît subliniind împrumuturile sale, și le subliniază ca să arate pînă la ce punct rămîne maestru. Fie că e vorba despre *Domnișoarele de pe Sena*, despre *Femei din Alger*, sau despre sculpturi negre, totul este introdus într-o piuliță despre care cel mai puțin lucru ce s-ar putea spune este că modelele sale nu mai ies de-acolo intacte ! Și cînd apare ceea ce se numește o influență, cînd pare că se manifestă neliniștea, gelozia față de un alt artist — Matisse, de pildă —, referirea este atît de aparentă și, în același timp, la o atare distanță, că trebuie să recunoști în asta nu consecința vreunei impresii făcută asupra lui, ci o atitudine dirijată în așa fel încît să prevină orice impresie posibilă, și nu atît un mod de a rivaliza cît o manieră de a nega, de a decapita pe parcurs tot ceea ce i se află la-ndemînă.

Și totul se petrece în cele din urmă ca și cum n-ar descoperi cultura aceasta în afara lui, ci în el — ca pe o natură, o istoricitate paralelă printr-un fel de cunoaștere a priori a tuturor formelor posibile. În 1946, vizitînd o ex-

poziție de desene de copii, Picasso declara : „N-aș fi putut participa la așa ceva niciodată : la doisprezece ani, desenam ca Rafael". O posesiune atît de completă a istoriei anulează istoria, face din ea un presentiment. Și dealtminteri, presupunînd că ne scapă referirile acestea care creează într-adevăr, în jurul acestor pînze în suprafață, un fel de a treia dimensiune, este diversitatea însăși, este distanța ce separă expresii adesea simultane, este însăși ordinea succesiunii care ne invită aici să ne închipuim ceva precum spiritul transcendent al Picturii.

Căci în definitiv, același om poate fi totul, poate face totul. Cum să asociezi neastîmpărul baroc, gesticulația neglijentă din ultimele pînze, cu demnitatea, interioritatea, răbdarea, jocul de oglinzi din pînzele cubiste ? Cum să legi echilibrul complex, meditat, al suprafețelor colorate și al liniilor, al marilor naturi moarte, în anii 1925—1926, sau al celor *Trei Muzicanți*, concizia cutărui portret neo-clasic, puritatea din *Statuara* (1925), cu strălucirea ostentativă, țipătoare, a cărei ardoare circulă puțin peste tot ? Cum să unești grandoarea mitologică din *Femei ce se scaldă*, elocvența dramatică din *Guernica*, amploarea decorativă din *Pescuit la Antibes* — și arta aceasta care, atît de adesea, face cine știe ce lucru de nimic, adună capătul de ață, recunoaște „frumusețea imediată a unei zdrențe în vînt"* ? În ce loc pot să se întîlnească obiectivitatea, indiferența față de tot ce înseamnă forme și structuri în spațiu, în numele căreia o femeie nu înseamnă mai mult decît o ghitară sau o sîrmă — și năluca transparentă a neliniștii veghind la licărul atîtor lumînări, teroarea ce emană din monștrii aceștia cu cioturi înfundîndu-și cheile în ce fel de încuietori, sacrul coborînd ca o noapte cu violetul *Naturii moarte cu craniu de bou*, și cel ce frecventează spațiul în care se înalță atîtea sculpturi :

* Jacques Prévert : „Lanterna magică a lui Picasso" (Cuvinte) (n.a.)

fetișuri, figuri de proră pentru rituri și țărmuri fără nume ? Și cum să explici, deasemenea, în sînul unei operații fundamental destructive a aparențelor, tăind și cosînd la loc cărnurile după regulile unei chirurgii crude, persistența portretelor acestora, unde în aparențele respectate, strălucesc frumusețea, grația, unde exactitudinea este cea a unei adeziuni ?

Lucrul cel mai derutant este că dincolo de experiențe, intențiile stilistice incompatibile sînt cele ce se întîlnesc simultan, sau într-o ordine în care e dificil să sesizezi traseul. Căci fiecare poate în aceeași zi, să fie fericit și trist, să-i placă să vadă dansînd faunii și să se gîndească la nenorocirile războiului ; dar e ciudat să vezi coexistînd întreprinderile în mod egal imperioase și evident ireductibile, despre care mărturisesc, către 1917—1918, portretele „ingrești" ale Olgăi, *Pierrot stînd jos*, arlechinii, e ciudat să vezi datate cu același an 1941 amabilul și fidelul portret al lui *Nush Éluard* și această *Femeie cu pisică*, desfigurată cu cruzime. Cît despre sculptor, semnează în același an 1932 un cap de femeie a cărei masivă puritate nu e atît de departe de un Maillot, o *Femeie culcată* — de nedeznodat șarpe senzual — foarte aproape de sculpturile lui Matisse, și idoli veniți din Cyclade necunoscute.

Trecerile, traseurile, sînt tot atît de deconcertante ca și coexistențele. Nu ordinea generală a succesiunii surprinde, ci faptul că distincția perioadelor este în mod constant repusă în discuție prin resurgența a ceea ce era crezut depășit (de pildă, inspirația „ingrescă"), prin eclipsa bruscă a ceea ce se credea deschiderea unei atitudini durabile și, tot așa de bine, prin preexistența a ceea ce se crede inventat în clipa însăși.

De fapt, Picasso nu se angajează niciodată, nici să urmeze, nici să excludă ; într-un fel, nici unul din tablourile sale nu are sens pentru celelalte tablouri : se pare că nici unul dintre

ele nu inaugurează, nu prelungește, nu termină cu adevărat. Opera aceasta există în afara timpului, în afara acestei continuități inteligibile despre care durata unei conștiințe personale dă în mod obișnuit ideea. Și mă surprinde că André Breton a putut, în legătură cu el, să vorbească despre dialectică. Căci dacă noțiunea de dialectică include o depășire continuă, moartea a orice începe să se dezvolte, aici moartea aceasta nu există decît în aparență, depășirea implicînd o legătură ale cărei probe sînt anevoie de sesizat. Și tocmai pentru că succesiunea operelor scapă sentimentului putem avea despre evoluția unei conștiințe personale — pe care ești tentat să ți-o imaginezi aici ca juxtapunerea întîmplătoare a operelor venite de la artiști de stiluri, și chiar de secole diferite —, o întîlnire a timpurilor în asemenea grad amestecate încît ele, operele acestea, să pară că ies din ordinea timpului pentru a intra în simultaneitatea spațiului.

Cu toate acestea, unitatea persoanei este ceea ce revendică și desemnează Picasso în aceste rînduri remarcabile :

„Nu cred că am întrebuințat elemente radical diferite în diferitele mele maniere ! Dacă subiectul solicită cutare mijloc de expresie, adopt mijlocul acesta fără să ezit. N-am făcut niciodată nici încercare, nici experiențe. De fiecare dată cînd am avut ceva de spus, l-am spus la modul pe care-l simțeam că este cel bun. Motive diferite cer metode diferite. Asta nu implică nici evoluție nici progres, ci un acord între ideea pe care dorești s-o exprimi și mijloacele de exprimat această idee."

Dacă ne încredem în aceste rînduri — și trebuie să ne încredem — unitatea există deci : această lipsă de măsură este prizoniera unei măsuri individuale. Dar unitatea aceasta nu este — lucru destul de vizibil — unitatea unei aceleiași obsesii, repetată sau aprofundată. Ea este cu atît mai puțin cea a unei evoluții căreia

i-ai putea urmări linia continuă : cu toate că această operă, mai mult decît oricare alta, se refuză a fi reprezentată printr-un tablou, sau printr-o perioadă, cu toate că ea nu se încredințează nicăieri într-altă parte decît în traiectoria sa — traiectoria aceasta, departe de a fi o durată în interiorul căreia ai putea merge, apare ca un fel de viziune simultană, pe care n-o poți compara decît cu linia frîntă a unui fulger, trăsătură de unire acoperind un cer întreg, și totodată instantanee, inordonabilă. Unitatea este de natura unui ritm, dar ea se află în frîntura acestui ritm ; este un mod de a fi, reperabil și identic în fiecare tablou, cu toate că necreînd nici o legătură între unul și altul.

Ce poate fi comun între două opere diferite în obiectul și în intenția lor stilistică — și neordonîndu-se într-o serie care ar lega cel puțin diferențele ? Nimic altceva, așa cum o sugerează Picasso, decît un raport menținut în permanență între ceea ce el numește motiv și ceea ce el numește metodă, între o realitate și un limbaj mereu noi. Nimic altceva decît perceperea motivului însuși, înțelegem prin asta nu expresia stilistică — ciudat variabilă —, ci ceea ce se află dincoace de asta, la originea acestei expresii, și mai aproape de ea decît de motiv : modul de a-l resimți, de a-l trăi *. Lumea este infinită, contradictorie ; ilimitată, contradictorie, conștiința care o primește. Dar dacă o primește în agresivitate sau în prietenie, în angoasă sau în bucurie — și chiar în indiferența unei pure pasiuni vizuale — gestul prin care-i răspunde are întotdeauna o aceeași promptitudine prădalnică ; el se petrece întotdeauna într-un prezent fără memorie și fără intenție de viitor, liber de orice angajament, neînchipuind și nedeschizînd nici o cale. Cu toate că ar exista aici serii și perioade, resurgența formelor care ar fi trebuit să fie excluse,

* „Modelul pictorului" spune undeva Valéry, „este maniera sa de a-și picta modelul". (n.a.)

coexistența formelor incompatibile, abandonul abrupt al cutărei alteia, îi limitează întotdeauna distanța de parcurs : și în interiorul grupurilor celor mai omogene, apropierea este mai degrabă, încă, a unei juxtapuneri, decît a vreunei legături în timp.

Ritmului acestuia de transformări instantaneee, îi este necesară conivența unei duble instabilități — întîlnirea uneia dintre aceste stimulări imprevizibile pe care lumea o ține printre rezervele sale, și a unei dispoziții pe care n-o poți prevedea mai dinainte.

Nimic mai fals, desigur, decît să crezi opera lui Picasso indiferentă față de lume : ea este esențialmente permeabilă, inpresionabilă prin evenimentele vieții private, prin cele ale istoriei, prin însăși umilința obiectelor cotidiene — lumînarea, cratița emailată, ghitara, pachetul cu tutun fixînd sentimentul unui insolit dramatic sau al unei tandre familiarități. Revenirile, repetările, respingerile, bruștele schimbări de direcție se explică astfel prin intrusiunile unei lumi exterioare căreia conștiința nu-i pune stavilă niciodată complet. Dar dacă este adevărat că exteriorul pătrunde întotdeauna, că înlăuntrul nu este pînă într-atît de asigurat, de ferm, încît să poată să-l respingă, să-l rezolve, să-l filtreze după bunul său plac, este totodată adevărat și că intrusiunea lumii găsește întotdeauna o sensibilitate ascuțită, o iritabilitate permanentă, cea mai nervoasă primire. Iată pentru ce aceeași realitate — cea a chipului omenesc, a trupului feminin — și cîteodată chiar aceeași figură, poate, după momentele respective, și uneori chiar în același moment, să dea loc acestor mutilări dușmănoase, acestor anamorfoze agresive, acestor îngroșări mai degrabă emfatice, acestor deformări mai degrabă înduioșate, în care senzualitatea este departe de a fi pierdută, și chiar acestui respect al trăsăturilor esențiale ale unui chip. În dezordine, imaginile lumii exterioare se proiectează pe o pînză în mod constant vibrantă,

ce-și află în ea însăși sursa situații ; ele sînt prinse în salturile, vîrfurile și depresiunile unei diagrame ce mărturisește o umoare, o cenestezie. Cenestezie și nu ordine interioară suficient de coerentă, suficient de decisă ca să nu depindă de stimulările externe, ca să impună o structură lucrului pe care-l lasă să treacă. De fiecare dată, este intensitatea reacției la șocul exterior ce izbește, este deci strîmtimea contactului dintre gest, și lucrul acesta, motivul acesta ce este în același timp, se înțelege de la sine, atît de imperios demarcat și marcat. Aici, nici o estompare în fața unei lumi așteptate, pîndite ; nici urmă de vreo investigare interioară ; Picasso nu este pierdut, ca Vermeer, Corot și ca și Cézanne, în fața luminii intrînd prin fereastra deschisă ; nici nu înaintează în tenebre urmărind pe pereți o lumină îngustă de lampă de buzunar precum Klee sau Kandinsky. Îl văd ca pe o gazdă nerăbdătoare în picioare, în prag, apucînd tot ce-i trece în cale, chemînd și prinzînd în capcană cu un gest, cu un țipăt imediat, de nestăpînit — după unghiul de vedere și umoarea momentului. Se aude țipătul, se vede gestul, și în aceeași clipă, dispare, ca să cedeze imediat locul alteia, captiva marcată pentru totdeauna.

Michel Leiris a insistat pe bună dreptate asupra respirației autobiografice a operei, dar, explicînd fenomenul acesta de resurgență oricînd posibil al oricărui lucru prin intimitatea relației dintre o viață care continuă și lucruri care continuă și ele să trăiască, „ca și cum, departe de a rămîne înfipte ca niște jaloane de care nu te mai atingi, ele continuau să-l însoțească, dîndu-și coate, întreamestecîndu-se și suportînd numeroase avataruri", nu desemnează prin asta o fuziune dintre conștiință și lucruri, și nici măcar, între ele, o dialectică, ci urmărirea simultană a două linii care ar avea uneori imprevizibile și violente puncte de tangență.

Picasso a mai spus, cu luciditate, esențialul : „Eu nu evoluez, eu sînt". Celebra sa expresie : „Trebuie ucisă arta modernă", vrea să spună că orice afirmație stilistică înseamnă o capcană de care trebuie să te eliberezi pe dată, capcana prezentului, a viitorului nefiind mai liniștitoare decît o alta. Cînd declară că fiecare motiv solicită metoda ce-i convine, reducînd diferențele aparente la această unitate, el indică exact măsura aceasta comună a unei percepții în care totul se petrece atît de spontan și de repede încît nu mai e loc nici pentru alegere, nici pentru eroare. Alura inevitabilă a operației este singura manieră pe care o recunoaște Picasso („Cînd făceam muzicanții-arlechini, întocmai așa voiam să-i fac"), și ea este în ochii săi maniera oricărui mare artist : Van Gogh și Cézanne făceau ceea ce noi găsim admirabil, pur și simplu pentru că ei nu ar fi putut să facă altfel. Absența alegerii este garanția necesității, și necesitatea este singurul „merit", fie că ea capătă forma unui echilibru static și analizabil (opere cubiste, *Cei Trei Muzicanți*, *Guernica*), a unui echilibru dinamic, ca în ultimele pînze pe care un gest ce nu poate fi descompus de-abia dacă le atinge cu intensa sa vitalitate, fie încă pe-a acestor crestături unde trebuie să urmărim pînă la capăt, din clipa în care ne-am angajat în lucrul acesta, formele cele mai derutante. Necesitatea aceasta exclude orice evaluare estetică, orice idee a vreunui grad veritabil al reușitei, a vreunui defect. Ea exclude orice comparație culturală, și vedem acest univers, ce ne-a apărut la-nceput atît de precis situat în coordonatele culturii, că-i scapă complet. Infailibilitatea unui act scurt ce se opune încheiatului, realizatului, în consecință totodată și aprofundării. Nici măcar nu se poate spune că ar avea loc vreo reluare, fie ea în prezența aceluiași obiect (și, desigur, chipul feminin revine aici mai des decît ghitara), căci el nu i-a răspuns niciodată la fel, și reînceperea implică o memorie care, de data

aceasta, nu are timpul să intervină. Ceea ce-l opune pe Picasso atît seriilor picturilor abstracte, pe care un singur exemplu le poate la rigoare reprezenta, și care caută, în fond expresia decisivă, cît și reînceperilor obsesionale de la care revin mereu la același obiect pentru că acesta scapă (Rouault, Giacometti). Un tablou de Picasso este întotdeauna altul, încercînd mai puțin să fixeze un univers interior cît reacționînd altfel față de aceleași provocări, același lucru. Dar este altul într-un chip de nesituat față de diferența și similitudinea aparente, uitînd în spontaneitatea reacției că poate fi vorba despre același obiect. Nici el „nu știe ce înseamnă un cap*", dar nici nu-l pierde, nici nu-l regăsește : îl găsește de fiecare dată.

Dar ce întreprinde în mod exact această percepere atît de rapidă ? Care este, de fiecare dată, raportul acesta de la metodă la motiv ? E limpede că Picasso nu face captive formele decît pentru a le marca cu semnul său : că ele îi sînt mijlocul de a manifesta o existență inseparabilă de intervenția sa.

Încărcate de agresivitate, de neliniște, de-o bucurie faunescă sau de tandrețe, și vizînd obiecte diferite, semnele au comun voința de a readuce obiectele la dependența lor, și dependența aceasta este cu atît mai evidentă cu cît deformația este mai îndrăzneață, în timp ce obligă victimele să-și păstreze identitatea sub cele mai rele mutilări. Căci legătura între asemănare și construcția cea mai disimulată (cea a portretelor cubiste) sau sfîșierile în bucăți cele mai extremiste, nu este niciodată dezmințită : realitatea trebuie să fie recognoscibilă, dacă nu, întîmplarea nu mai are sens. Seriile recente pornind de la tablouri cunoscute *(Meninele, Femei din Alger, Prînzul pe iarbă)*, toată această pictură despre pictură, departe de a exclude realitatea naturală (nu spun ca izvor de inspirație, ci ca element de rivalitate), in-

* Giacometti (n.a.)

clud cultura în natură, proclamînd că nu este de făcut nici o distincție între formele de-acolo de unde vin, și nici vreo limitare la intervenția pictorului, oriunde ar ajunge. De la un capăt la celălalt al lanțului — în mod egal vegheate de către *Pictorul și modelul său* — își răspund tablourile făcute cu alte tablouri, și cele la care se află integrat un element real (colaj de hîrtie, canelura scaunului, fluture) : metamorfoza nu are ca limită nici metamorfozele deja operate, nici elementul brut, intratabil, pe care este suficient să-l asociezi, așa cum se află el, rezultatelor operației, ca să-l transfigurezi. Dar operația nu se verifică cu adevărat decît dacă lucrurile rămîn identificabile, pentru că șocul lucrurilor este cel ce o declanșează. Nici o intervenție pentru ochiul indiferent, și orgoliul înseamnă în primul rînd vulnerabilitate, agresivitate și apărare. Picasso vede modelul așa cum el însuși îi răspunde — și, uneori, îl vede așa cum acesta cere să fie, în prelungirea imediată a posibilității sale. Bucata aceasta de lemn, sîrma aceasta, ghidonul acesta de bicicletă, cutia aceasta cu brînză, cuiul acesta lung, capătul acesta de țeavă... sînt ceea ce au devenit printr-un fel de heliotropism : ramuri înclinate, muguri deschiși, la simpla trecere a artistului, la simpla atingere a mîinii sale.

Intervenția aceasta atît de promptă, și care nu înseamnă altceva de fiecare dată decît prezența sa pentru ea însăși, este măsura operei în sensul că ea îi este unitatea, că ea ne interzice să distingem aici grade ale reușitei sau divergențe de intenție, și că nimic nu-i scapă : nici chiar acele momente cînd se pare că aparențele ar fi acceptate. Monocromia perioadei albastre, de pildă, introduce într-un spațiu deliberat artificial formele a căror suavitate sau stil patetic sugerează autonomia. Și despuierea portretelor neoclasice ingrești sau pompeiene, grația romană a bronzului acestuia, își afirmă încă abstracția : mai puțin libertatea lor de

creaturi vii și iubite decît luarea lor în posesie de către neînduplecatul stăpîn a cărui mînă, pentru a fi mai puțin evidentă, nu înseamnă că este aici mai puțin prezentă. Nu există real atît de seducător ca să se poată lipsi de intervenția creatoare ; nu există creațiune atît de neprevăzută sau respingătoare pe care ea să n-o poată seduce, să se impună drept real. E de ajuns să pui „inventat" în loc de „imitat" (și, bineînțeles „puternic" în loc de „delicat") pentru ca versurile celebre ale lui Boileau, din *Arta poetică*, să devină cea mai exactă definiție a acestui ultim aspect — cel mai constant, desigur — al artei lui Picasso :

Il n'est point de Serpent, ni de Monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable. *

Intervenția aceasta înseamnă măsura operei, în sensul, în fine, că ceea ce este exclus din ea, este tocmai ceea ce o limitează, o dejoacă. S-a spus adesea, Picasso este mai degrabă desenator decît colorist : un număr de pînze majore (să ne fie iertată recăderea în evaluări estetice, adică — inevitabil — în universul spectatorului) sînt monocrome, sau reduse, aproape, la opoziția albului și a negrului. Se poate de asemenea spune că este tot atît sculptor pe cît pictor, și chiar el i-a declarat lui Gonzalez că ar fi de ajuns să-și decupeze picturile ca să ajungă la sculpturi, „culoarea nefiind, în fond, decît indicații de perspective diferite, de planuri înclinate într-o parte sau alta." Asta înseamnă că e vorba înainte de orice de a marca ființele și obiectele care-l înconjoară, îl rănesc sau îl seduc, în realitatea lor însăși : structura lor, delimitarea lor prin

* Nu există Șarpe, nici Monstru fioros, / Care prin arta imitației să nu poată plăcea ochilor. / Cu un penel delicat artificiul plăcut / Din cel mai groaznic obiect face un obiect plăcut.

linie. Căci problema este de a ști ce se întîmplă cînd le desfaci și refaci, rămășagul este că vor fi încă recognoscibile, acceptabile, binevoitoare chiar, în orice caz fascinante. Puțin contează culoarea aceasta pe care o pot schimba ca pe o haină, și pictorul, cînd nu are albastru, pune roșu. („Acest obiect *să fie* mai întîi, comentează Breton, iată ceea ce este altfel important decît de a ști dacă el va impresiona mai degrabă la modul cerului sau la modul sîngelui.") Mediul difuz, spațiul răspîndind lumină în care trăiesc, se-nalță, nu îl reține : spațiul sculpturilor în planșeu, care apropie una de alta sculptura și arhitectura, nu e decît cel al distanței. Aici, o lumînare, un bec electric, claritatea neutră a unui spațiu mintal, a unui bloc operatoriu, înlocuiește lumina. Aceasta pentru că lumina nu poate fi decît primită, adusă aproape ; ea nu poate fi marcată, refăcută ; ea nu se lasă atinsă de mîna pe care o furnică pruritul acesta al intervenției. Și peisajele, destul de rare, dar apărînd la mari intervale precum readucerea aminte a unei frontiere, sînt singurele pînze ce par să nu vină de la această mînă.

Operă intelectuală, exprimînd mai mult decît oricare alta tradiția și „tentația" Occidentului, clasică, europeană, cu o oarecare febră venită din Africa, dar Africa este mai puțin departe de noi decît Asia și nu este adevărat că *Domnișoarele din Avignon* sînt atît de dezrădăcinate pe cît s-a pretins, pentru că ele se înscriu în descendența foarte familiară ce sacrifică realității esențiale a formelor aparențele luminii și ale culorii. Căci Picasso se alătură tradiției intelectuale — cea mai profundă — a Occidentului, nu tentației sale sensibile sau mistice ; paralelismul operei sale cu istoria artei, a cărei insinuare o evocam la început, nu este, la drept vorbind, fără lacună, deoarece îl vedem îndepărtîndu-se foarte curînd de ceea ce începuse impresionismul, și pe care Bonnard și Matisse îl prelungesc, îl transformă și-i conferă magni-

ficență, și întorcîndu-se cu hotărîre, în momentul cînd epoca ezită, împreună cu Braque, cu Gris, cu Mondrian, după Seurat, către artiștii „constructori" și desenatori, asamblatori, ajustori, tencuitori de planuri, volume, fațete, către pictorii primitivi, către Uccello, către Piero, către Cézanne — un Cézanne a cărui lecție este revăzută (și simplificată) de către Ingres : acest Ingres care, în pînza din muzeul din Aix, aruncă brațul nemăsurat al lui Thetis în jurul chipului neomenesc al lui Zeus. Și în aceeași măsură în care arta contemporană vine din această descendență, se poate adăuga că opera aceasta exprimă mai mult decît oricare alta situația actuală, și poate viitorul artei noastre. Nu că influența lui Picasso ar fi reperabilă la nivelul operelor individule : pentru a nu mai vorbi despre imitatorii săi, care nu lipsesc, a-l recunoaște în cutare sculptură de Moore, în „obiectele" lui Calder, ale lui Tinguely sau ale lui César, a vorbi de analogii între el și Masson, sau Dubuffet, sau Bacon, n-are prea mare semnificație. Opera este prea complexă, prea în afara măsurii pentru ca măsura sa să poată fi regăsită. Un mit nu înseamnă un maestru ; și pentru ca să apară precum geniul difuz al artei moderne, Picasso nu se află nicăieri precis. Opera sa se afirmă în plenitudinea contemporaneității sale, la nivelul tendințelor impersonale, mitice, depersonificate.

Contemporaneitate care nu e cîtuși de puțin cea pe care Breton i-o atribuia, care vedea în ea însăși tipul întreprinderii poetice : pentru că, într-adevăr, ea nu ne oferă nici un vis în care ne-am putea pierde. Ci pentru că ea refuză orice rezultat artistic, fie el vizat ca limita sa, fie întîlnit ca expresia sa majoră ; pentru că a ridicat total ipoteca frumuseții, a delectării, a duratei, acordînd depline drepturi perisabilului, efemerului, materiei brute și disgrațiate, elementelor de bricolaj, într-o lume a culturii pe care ea n-o mobilizează și n-o exploatează decît pentru a o preda altor maeștri ; pentru

că, montînd dispozitive extra-picturale, extra-estetice, funcționînd precum ființe animate și încărcate de potențialitate umană, sau pur și simplu precum structuri revelate sau propuse, ea este un motiv mereu în marș, și învîrtind fără scop, graficul unei neostenite, nerăbdătoare activități meșteșugărești, trebuie să recunoaștem că are șanse de a ne-o lua înainte chiar în momentul în care vorbim despre ea la trecut.

BALTHUS SAU DALELE VENEȚIEI

Ca și cum ar fi pus piciorul pe pavajul inegal al curții (sau pe dalele Veneției), tulburarea ce ne-o provoacă pictura aceasta, tulburare foarte puțin obișnuită, foarte anevoie de exprimat și pe care cea mai îndelungă familiaritate nu o risipește, seamănă cu acel sentiment al falsei recunoașteri pe care psihologii îl numesc *paramnezie*. Cînd se întredeschide pentru vizitator poarta atelierului (și nu e o întîmplare că trebuie pentru a pătrunde aici să traversezi în spațiu distanțe ce anunță o distanță de un alt ordin, să ajungi la castelul pe care îl păzesc liniile ample ale Morvan-ului sau, în fundul grădinilor villei Medicis, chiar în acest ungher pe care l-a pictat Velázquez, sub chiparoșii acum dispăruți) ; cînd, printr-un noroc, se deschide la New York sau la Paris o expoziție ce oferă, în prezentul viziunii, pînze dispersate ce nu trăiau decît în memoria sau reveria al căror suport îl constituia vreo fotografie, evidența autoritară și delectabilă ce ne copleșește nu este lipsită de un fel de vagă indispoziție, ca și cum ne-am îndoi de a fi ieșit cu adevărat dinlăuntrul amintirii sau al imaginației, ca și cum — atît este de vie, cu toate că subiacentă, impresia de a bascula dintr-o dată într-un altundeva, într-un timp altul — n-am fi absolut siguri că nu visăm cumva. Scăldată în splendidul soare tăcut al

picturii, o lume pierdută — cea a vechii patrii a tablourilor — pare a ne primi. Și lumea aceasta, prin transfigurarea sa solemnă și memorabilă, este însăși lumea — nu stofa sa, pe care arta contemporană nu încetează s-o expună în detaliu, nu instantaneele ebluisante prin care pictura, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, a precedat disoluția obiectelor, ci obiectele însești, vreau să spun figurile, creaturile care constituie punctele nodale, centrii stabili și tulburători.

Iată nuditatea celui care doarme sau se trezește, iată trupul și chipul, arborele, colina, mărul, dalia. Iată-le văzute la distanța ce permite să le surprinzi în integritatea lor, prezențe complete, concrete, care ne așteaptă apropierea, imagini intangibile, irespirabile, ale lucrurilor ce au fost atinse, respirate. Un chip solitar, izolat în rama sa, chiar și atunci cînd privirea i se pierde departe, noi vedem, privindu-l, că a fost privit — și relația aceasta restituită ne pune în alarmă și ne reține. Și cînd mai multe figuri asamblate într-o desfășurare de frescă mărturisesc intenția arhitecturală ce le compune, coexistența lor avertizează de asemenea asupra unei semnificații fericite sau dramatice : între ele, s-a petrecut, se va petrece ceva, sau, măcar, între ele și pictorul pe care-l surprindem adesea, sub vreo deghizare oarecare, atent și viclean, pe furiș ca o pisică. Și fără îndoială nu există operă care să nu fie o mărturisire, fără-ndoială traiectoria unei electrocardiograme divulgă inima așa cum o divulgă visul, fără-ndoială intersecția unghiului ascuțit al triunghiului cu cercul vorbește ca și cea dintre degetul lui Adam cu degetul lui Dumnezeu, dar sîntem departe de graficul înregistrînd continuitatea unei vieții organice cu marile vegetații privilegiate ale unei amintiri sau ale unei reverii. Ca și cea a maeștrilor tradiționali, pictura lui Balthus introduce într-o lume care nu-i decît a lui, dar care o traversează pe cea în care trăim

și visăm, în așa fel încît, prin ea, ne este redat

un loc comun desmembrat încă de mult timp, și nu în similitudinea sa exterioară, în restaurarea sa laborioasă, ci în neașteptata identitate a unei resurecții. Și tocmai pentru că este vorba despre o viață ca și reînviată, recunoștința noastră este întovărășită de o ușoară indispoziție. Basculînd în altundeva, nu încetăm să simțim sub piciorul nostru dalele inegale. Celălalt timp țîșnește în timpul nostru, aici și acum. Este acela, este chiar acela. Și nu este acela !

Se va spune că pictura aceasta este, în mod evident, a timpului nostru. Ea evocă uneori frescele lui Piero (pe care nu demult Balthus le-a copiat), Vermeer, Ingres sau acest Courbet, care-i place atît de mult, ea este mai strîns solidară (așa cum altundeva cea a lui Giacometti) de tentativa pictorilor recenți în a găsi — în urmele lăsate de pașii lui Cézanne — o rezolvare actuală problemei adîncimii, a raportului dintre ceea ce este înapoi și ceea ce este înainte cînd totul este suprafață, fără a reveni la perspectiva tradițională, atît de misterios și inexorabil dispărută, și fără a consimți la această juxtapunere de elemente pe un același plan ce nu permite decît dispunerea semnelor fără adîncime. Astfel, într-unul din ultimele sale tablouri — care este și unul dintre cele mai impresionante — *Camera turcească*, corpul plasat înaintea peretelui pardosit cu albastru, verde și galben auriu pare a izvorî din el un fel de fosforescență roz și gri-albăstrie, tot așa cum și verdele instabil al jaluzelelor trase emană o caldă profunzime de după-amiază romană, în timp ce cele două gheridoane, la dreapta, cu încărcătura lor de vase și fructe, se etajează, își răspund ca și cum ar fi umbrele lor colorate, într-o distanță de interpenetrație.

Dar mai degrabă după alte semne, după alte urme, pe care pictura le-ntîlnește fără s-o vrea săpîndu-și propria sa brazdă, poate fi recunoscută apartenența sa la timpul împotriva căruia ea se face. Ce se-ntîmplă deci aici nonasemănător chiar acestuia căruia îi părea atît

de asemănătoare ? Ce lucru se petrece aici care derutează pe susținătorii figurației tradiționale, și care-i atrage pe cei ce-au abandonat-o ? Și cum se face că, în ciuda aparenței, absența lumii la care se referă această figurație tradițională se face auzită aici cu o voce mult mai puternică decît prezența sa ?

Încă de mult timp, figurația tradițională nu-și conservă autenticitatea decît în două direcții : cea a unei arte naive, copilărești, „brute" sau populare, cea a unei arte onirice căreia suprarealismul i-a captat și sistematizat ingenuitatea. Atît una cît și cealaltă ne redau ceea ce noi am numit lumea, dar cu un fel de rectificare de irealitate. Irealitate a unei senzații ce nu s-a acordat încă justelor proporții ale percepției normale : cînd mai simplă și mai vie, cînd mai meticuloasă ; irealitate a unui imaginar ce transportă această percepție într-un spațiu în care ea rămîne recognoscibilă, dar unde suportă anamorfozele și ciocnirile care se știu.

Lui Rimbaud îi plac „picturile idioate, de deasupra porților, decorurilor, corturilor saltimbancilor". Și lui Balthus, mai ales la început. Dar lui Rimbaud, pentru forța lor de dereglare, de ruptură ; lui Balthus, dimpotrivă, pentru ce este înrădăcinare în ele. Primele pînze sînt traversate de personaje emblematice și caraghioase — chelneri de cafenea, plăcintar cu un coș pe cap, dulgher cu o scîndură groasă pe umăr, muncitor purtînd caschetă, burghez purtînd pălărie melon — și, mult după primele pînze, regăsești această înțepeneală, această schematizare naivă în *Subprefectul din Pontoise*, care datează din 1936, și în sfîrșit într-una din capodopere — unul din tablourile majore ale picturii moderne —, celebrul *Pasaj de Comerț Saint-André* (1952—1954) în care dughenile închise, de duminică, copii care se joacă în curte, vagabondul așezat pe marginea trotuarului, bătrîna doamnă neputincioasă, cu

bastonul ei, cîinele adulmecînd pavajul, sînt

ridicați la noblețea și la generalitatea unui însemn pentru o clipă și un spațiu închise, prelevate deasupra vieții celei mai obișnuite. Și cîte figuri, în urmă, nu păstrează masivitatea, simplicitatea peremptorie a emblemei, a blazonului : regi, dame, valeți dintr-un joc de cărți ce are toate culorile ! Dar, în *Pasaj de Comerț,* omul acesta văzut din spate care tocmai își cumpără pîine, este pictorul : și nici o artă populară nu-și semnează astfel tabloul. Cît despre caraghiozlîcul atîtor personaje, el nu provine dintr-o factură ingenuă : el trădează umorul artistului. Ceea ce înseamnă stăpînire de sine, conștiință și ironie în arta lui Balthus redă acestei inflexiuni evidente de naivitate alura unei referiri, a unei nostalgii înduioșate, a unei șiretenii ce-i limitează strict importanța.

Orice s-ar fi putut spune asupră-i, arta aceasta este mult mai departe încă de onirismul suprarealist. Nu că opoziția serioasă ar fi cea a importanței dată meșteșugului. Pentru Breton, tehnica este insignifiantă și chiar suspectă, atît de mult încît se declară consolat de merele și bujorii lui Cézanne sau Renoir de către Gustave Moreau proiectînd, înainte de a muri, „s-o picteze pe această Argo al cărei catarg, făcut dintr-un stejar sfînt din Dodona, emitea oracole". Balthus, pe de-o parte, spune adesea că în pictură nu există decît raporturi între tonuri calde și tonuri reci. E adevărat că pictura „modelului interior", ca și poezia scrisului automatic, n-a fost făcută de către toți, ci de cîțiva ; și că arta aceasta, privilegiu al cîtorva, nu prezintă importanță decît ca să fie în stare să înalțe ceea ce poate fi recunoscut de către toți : dacă soarele picturii este întreg într-un măr al lui Cézanne, ea poate să-și ducă mai departe lumina — pînă la acordurile cosmice ale Castelului negru. Între pictura suprarealistă și cea a lui Balthus, opoziția este de scop, deloc chiar. Unii se instalează în spațiul în care visul transportă ceea ce a fost văzut

pentru a-l readuce la cheremul său, a-l sacrifica : în timp ce Balthus își deschide spațiul picturii pentru a ocroti formele privilegiate ale vieții și chiar ordinea coexistenței lor. Și nu, pentru a relua expresia lui Lautréamont, „electricitatea necunoscutului" este ceea ce-l magnetizează : mai degrabă caracterul trecător al cunoscutului, o reminiscență, precum un bănuț jucăuș al soarelui. Dacă spațiul lor comun este cel al dorinței, dorințele sînt ceea ce-i separă : poți să vrei să pierzi lumea pe care o întîlnește privirea, poți să vrei să regăsești o întîlnire estompată, să protejezi o posesiune. În timp ce onirismul suprarealist pătrunde prin efracție în conștiința celui ce doarme, unde proliferează o imaginație ce nu va înceta să ofere atîta timp cît mîna pictorului va accepta să primească, Balthus înalță o copilă, o adolescentă ce doarme precum o minune a zilei, și făr-ndoială chiar și ea visează la minunile zilei, poate că întrevede (pleoapele-i nefiind coborîte decît pe jumătate) lumina de amiază, venită, prin fereastra deschisă, din arbori și din cerul ce veghează.

Cu figurația naivă și onirică, figurația lui Balthus nu împarte deci — în afara formelor — decît un spațiu, un halo de irealitate. Dar irealitatea aceasta este ea însăși de un alt ordin, și ea este, în sfîrșit, cea pe care trebuie s-o întrebăm.

Pentru ca acest insolit, într-o astfel de conformitate la aparențele realului și ale posibilului ? Pentru ce (oarecum în același chip în care, în ochii lui Baudelaire, „extraneitatea" lui Ingres părea tulburătoare, „fantasmatică") reprezentarea cea mai literală ne apare ca și sub sticlă, imagine ce nu poate fi smulsă din fundul oglinzii ? Pentru că a fost nevoie pentru a o atinge să traverseze spațiul de dincolo de care s-a retras, s-o smulgă din ascunzătoare, s-o tragă cu greu pînă la noi. Și precum rumoarea unei mări invizibile, noi nu încetăm să auzim precaritatea prezenței sale, distanța proximi-

tății ei, vocea tăcerii sale dezrădăcinate.

O pînză din 1929 înfățișează grădina Luxemburgului golită de lume, în care un copil, la stînga, pe marginea cadrului, împinge un cerc micuț ce stă să treacă de cealaltă parte. E pe punctul să dispară. Ce se va întîmpla cu grădina, fără el? Ce se va întîmpla cu el, în afara grădinii? O schiță pentru *Pasaj de Comerț* ridică un eșafodaj de orizontale și de verticale: scena goală încă de personaje. Acestea venite, solitudinea nu se evaporă pentru atîta. Ființe se încrucișează fără a se vedea, așteaptă ceea ce nu vine, uită că pot aștepta: la fereastra cu perdelele trase, nimeni; și, cu storul coborît, obloanele închise ale prăvăliei nu mai speră nimic. Yves Bonnefoy a descris puternic sugestia aceasta de singurătate și neliniște: niciodată Balthus, spune el, „n-a pictat figuri mai absente, miraje mai periculoase... *Pasajul de Comerț* este o operă de disperare. Balthus, fără-ndoială, s-a crezut pierdut". Și totuși, copii se joacă, fetița din prim plan se întoarce către noi, în direcția celor vii: privirea pictorului, amuzată, mai degrabă tandră decît crudă, se lasă asupra bătrînei doamne infirme, asupra vagabondului fără ghete. E totodată celebrarea, în regatul picturii, a unei clipe de destindere, de răgaz pentru oameni: curtea de recreație a unei duminici, sau a unei sîmbete după-amiază. Puterea de fascinație a pînzei vine tocmai din ambiguitatea ce face din ea scufundarea unei sărbători secrete.

Dar personajele părăsesc străzile și curțile orașului, unde foarte sigur, nu mai trec cortegiile și scuturile lui Carpaccio. Iată forfota colinelor, casa în spatele dantelăriei arborilor, un sat înscris în cîmpia sa, portarul fermei, grila parcului. Și ființele nu mai sînt aceleași cu cele pe care le poți încrucișa pe stradă: ele sînt cele pe care le poți duce cu tine în fundul acestor coline, dincolo de grila grădinii, într-un vis ce nu visează decît viața: interlocutorii

fericirii — sau ai dramei. Căci uneori, drama este ceea ce-i unește, raportul este cel al cruzimii. Sînt priviri ațintite asupra unei spaime, unei agresiuni, sau complice într-o suferință pe care sînt siliți s-o suporte, roșeața unui fier înroșit în foc aprinde pe carnea unei femei ce doarme o lucire de sînge, și aceea pe care o descoperă marioneta hoffmanescă ce trage perdele camerei pare promisă unui supliciu necunoscut.

Se vorbește adesea de Balthus, în legătură cu aceste pînze, ca despre un pictor erotic, în sensul în care se înțelege prin erotism exasperarea și intensificarea unui elan izbind obstacolul ce-l abate din drum. Și cît sînt de rare, în definitiv, astfel de tablouri: ele marchează maxima îndepărtare în raport cu centrul căutărilor, sau mai degrabă cu centrul de gravitație. Pentru cîteva ființe malefice și febrile — cărora este leal să le spui că, în ciuda intermitenței lor, opera nu-și ia niciodată rămas bun — și care poartă — precum cel din *Camera*, ce-și camuflează virilitatea sub corsajul și fusta sa — semnul distinctiv al unei cruzimi exterioare și de temut, al răului ca fatalitate, sau pur și simplu marca artistului martor nerăbdător al eșecului său, cîte adolescente sustrase uzurii vieții și cruzimii viselor, captive fericite cu obrajii încă umflați de copilărie, gîtul puternic privirea naturală, indiferentă, a animalului, chipuri intacte, netede ca pietrele netezite de ape peste care muchia nasului, despicătura gurii, cavitatea ochilor sculptează liniile speciei, adolescente care visează sau citesc una lîngă alta, chipuri de frizâ deasupra acoladelor unui divan, sau femei ce dorm, solitare, în acord cu fructele și cu florile, cu desenul în pătrățele, cu romburile, cu cîmpul însămînțat al unei stofe, cu fundalul de aur al unei camere, cu Orientul covoarelor și draperiilor, — cîte trupuri glorioase răpite în gestul matinal al toaletei, părul greu desfăcut ca o pînză de corabie, sau, în aurul zgrunțuros pe care-l

țese lumina lămpii, urmărind în zborul unui fluture de noapte semnul vreunui joc secret ! Și dacă nu încetează niciodată cu totul amenințarea vreunui crepuscul livid — sau de-o învăpăiere de incendiu (dar din jarul unui sînge viu, se trag de pildă, în *Tînăra Fată cu brațele ridicate,* stacojiul, grenaul învelitorii de puf și ocrurile roșcate ale trupului pe care le separă reflexele verzi ale cuverturii) triumfă și se transmite pacea unei lumini ușoare, cerul spălat pe care se desfășoară (ca în *Golden Afternoon)* curcubeul tonurilor reci (galbenuri, albastruri, verde pal, rozuri, griuri), în care mocnesc încet roșurile aprinse ale rochiei, strălucitorul carmin al corsajului, portocaliul sertarului.

Cred că Balthus se află cel mai aproape de adevăratul său loc, aici, în pînzele în care se zărește în fața unei ferestre deschise spre profuziunea de-abia schițată a unei grădini, visînd, dormind sau privind, vreuna din aceste adolescente prezervate. Și, uneori, un buchet de flori, cîteva fructe pe pervazul ferestrei, se bucură de bunăvoința grădinii. Grădină în care începe lumea, fără-ndoială, și iată etajarea munților, etalarea panoramică a cîmpiilor și dealurilor, iată adîncul și Deschisul. Și există aici o mișcare centrifugă ce împinge ochiul să se piardă în Deschis, și pașii să jaloneze în toate sensurile acest adînc. Dar o mișcare și mai puternică încă ne readuce înapoi pînă în punctul de plecare, astfel încît întinsul lumii n-a fost desfășurat decît în speranța de a descoperi în el scorbura, adăpostul unde transportîndu-ne prada să fim legați de el fără ca să ne desființeze. Aproape totdeauna peisajele primesc punctuația sporadică a caselor, a fermelor, a satelor ce sînt totodată un mod de ancorare. Dacă Balthus nu este un pictor al mării, aceasta pentru că peisajul copilăriei sale e muntele : cel al senzațiilor sale, și totodată al reveriei sale — stampe din Extremul Orient, din care regăsești în anumite tablouri eșalonarea pînă

la cer și pădurile într-o respirație de blănuri. Dar el n-a trădat niciodată acest peisaj : aceasta pentru că, jalonat ca o cîmpie, el este o metrică umană a spațiului, în timp ce adîncul mării e cu adevărat pustiu și fără întoarcere. Singurul om scăldîndu-se pe care l-a pictat întoarce spatele valurilor ce de-abia se zăresc, și se-ndreaptă spre pămînt cu punga de pietre de mare. Unul dintre cele mai frumoase tablouri — *Larchant* — înscrie în infinitul orizontului tihna natală a satului. Dar, în centrul acestei roți de drumuri, de stoguri, de acoperișuri, și de brazde de arătură, se-nalță ruina uriașă a bisericii căreia i s-a dat altă destinație. Acolo este locul unde am fi putut trăi ; dar nu mai putem s-o facem. Într-altă parte, în spatele grilei parcului, în încadrarea a doi arbori, sub frunzișurile necopleșite de ani, în clipa unei veri inalterabile, strălucesc, în ultima și nemișcata rază a unui soare coborît, mirajele memoriei amestecate cu epavele inscufundabile ale dorinței.

Albert Camus a observat cercul acesta tras în jurul clipei, țintuirea aceasta ce face ca scena să-ți dea impresia „de a contempla printr-o sticlă, personaje pe care un fel de vrajă le-a împietrit, nu pentru totdeauna, ci pentru o cincime de secundă, după care mișcarea va reîncepe". Ultimele cuvinte, poate, sînt cele mai adevărate. Căci dacă fixarea sugerează, la alți pictori, sentimentul că asistăm la un ultim act, că nimic nu se va mai întîmpla, ea se leagă la Balthus de un fel de instabilitate, de suspans provizoriu : este o imobilitate de amînare, de reținere. Femeia care doarme va deschide ochii, va privi spre fereastra pe care cutare alta privește mai dinainte, care-i seamănă ca o soră. Ce se va petrece cînd marioneta malefică va înceta să tragă cortina, și, la fel, într-una din ultimele sale pînze tratată într-un stil de eboșă ca pentru a reține viitorul, cînd femeia se va trezi în patul ei și cînd copilul va întoarce pagina cărții pe care-o

citește direct pe pămînt ? Unul din tablourile ce poartă cea mai manifestă semnificație, și în care simbolismul nu transpare fără a trezi totodată și vreo reminiscență a unui romantism germanic, *Muntele* (1937), înfruntă, separate printr-o linie oblică, o zonă în care tocmai se face ziuă, în care diverse personaje se decupează pe vaste piste, și în care, cu corpul mai mult de jumătate, o femeie se-ntinde, și o zonă încă nocturnă în care doarme o altă femeie, în timp ce un bărbat tînăr, sprijinit pe un baston, e pe punctul de a ieși. Gesturile acestea suspendate, privirile acestea încă oarbe, sau goale, indecise, vor rămîne cufundate într-o noapte care nu este noaptea infernală ci mai degrabă cea a spiritului separat, exilat, sau se vor regăsi în lumina dintru început ? Fiecare tablou își spune îndepărtarea sau proximitatea sa. Nici unul nu poate rezolva, lumina aceasta, oricît de aproape ar fi uneori de ea pictorul timpului său, timp al istoriei și timp al vieții sale personale, aparținînd iremediabil celuilalt timp : un alt secol, o altă vîrstă a omului, timp căruia el n-a încetat niciodată să-l smulgă.

Este oare apa vreunei fîntîni ce împietrește, vărsată pe neașteptate peste forme și scene, pe care viața va veni să ne-o ofere pe loc ? Nu : este topirea laborioasă a unei veșnic nemăsurate ceri pierdute. Tot așa cum ea nu se sfîrșește în această clipă cînd, pe pînză, rămîne nemișcată, imaginea vine demult mai de departe decît clipa. Ciudată confluență de mișcări în care una apropie, în care alta retrage, în așa fel încît fiecare femeie ce doarme pare că nu s-a trezit încă dintr-un somn sfîrșit de mult timp. (Și iată pentru ce mai degrabă decît la femeile lui Courbet, abandonate vieții ce vine, care vor să iubească, care vor să îmbătrînească, mă gîndesc uneori la femeile lui Ingres născîndu-se ca niște tinere moarte...) Fixație din copilărie, fără-ndoială ; dar nici un instantaneu nu ne-o dă în vileag. Depărtarea unde sălășluiește, instabilitatea ce-o marchează, mărturisesc efortul infinit în

a-i rupe pecețile — tragerea aceasta de pe mal a unui vas, reluată în reflux.

Însăși absența aceasta pe care pictura contemporană o acoperă cel mai adesea cu graficele imediatului ori cu asamblările abstractului, îndepărtează aici aparențele pe care crezusem că le-am regăsit. Și tocmai pentru că ea se încăpățînează să ceară aceste aparențe, absenței însăși, pentru că, traversînd cîmpul periculos în care ele nu sînt decît aparențe cu destinație schimbată, persistă să meargă în întîmpinarea prezențelor, a existenței ce se află la originea lor, tocmai pentru aceasta opera pictorului nu încetează de a cădea și de a lua-o de la început, de a umbla încet și anevoie. Ea nu poate avea egala continuitate a acelora ce iau ceea ce le este la îndemînă ; ea așteaptă de fiecare dată ca forțele sale să fie strînse la un loc, să vină o oră prielnică, și este știut că un același tablou poate încerca să-i prelungească precarul privilegiu pe mulți ani. Cu viața artistului însăși — și nu viața aceasta constantă a privirii exterioare sau a ritmului organic, ci, viața aceasta aleatoare, uneori zidită, alteori deschisă, ale cărei mulțumiri și eșecuri nu le uităm, ea întreține raporturi ce-o redau și pe ea însăși intermitentă, aleatoare. Fiecare pînză este rezultanta unei stări, și mai puțin jalonul unei urmăriri încredințată că va merge mereu mai înainte, cît un fel de cerc, de rotație, pe orbite inegale, în jurul unui focar intim. Magie ce nu poate reînvia decît prin derogare o imagine mereu distantă, ce nu exorcizează decît prin întîmplare forțele uitării și ale eroziunii, fragilă tăcere în care se scurge cuvînt cu cuvînt dulcea limbă natală, poezie mereu întreruptă și rechemată...

Și fără-ndoială că opera aceasta nu ne vorbește decît prin singura forță a picturii. Dacă n-am încercat să analizez chiar această putere, dacă am vorbit despre ea ca și cum unitatea sa organică ar fi venit de la cuvinte și nu de

la linii și culori, iar cei ce sînt adesea cei mai atenți asupra lui sînt scriitorii și poeții (la fel și pentru Giacometti), aceasta nu pentru că îi lipsește propriul său pămînt ! Așa cum se spune în *Anabassis* : „Și soarele nu este deloc numit, dar forța lui se află printre noi". Notez dealtminteri că un număr de opere plastice, de care nu se poate vorbi decît în termeni de descripție vizuală, pentru că nu sînt nimic altceva decît obiecte de privit, nu descurajează deloc pe literați : pur și simplu nu este vorba de aceeași „literați". Și tocmai pentru că limbajul lui Balthus le impune noi nu ne mai luăm privirea de la tablourile sale. Dar, aici, limbajul nu constituie obiecte autonome : el nu exprimă în plus, el urmărește, el dezvăluie — prin eclipse, proiectînd mereu o aceeași lumină, dar raza sa nu are întotdeauna aceeași direcție sau aceeași întindere — *acest dincolo de orice obiect* ce împiedică opera să se închidă asupra ei însăși și să se stingă, ci o dechide și o relansează, fără de care nu există lăcaș comun pentru poet și pictor, pentru artist și pentru om, fără de care opera nu poate nici să se reîntoarcă spre rădăcinile sale și nici să se-ndrepte spre depășirea sa.

SUITĂ DESPRE JEAN DUBUFFET

1. O REALITATE INCOATIVĂ*

Iată poate unicul artist care mai dă naștere încă la scandal. Marilor indignări ce au jalonat istoria raporturilor artei moderne cu publicul său le succede un consimțămînt general : doar Picasso și suprarealiștii au mai stîrnit o asemenea aversiune. Dubuffet are mai curînd tendința să se bucure de starea aceasta de lucruri : îi place să fie insurecțional, ilegal, scandalos. Departe de a căuta potolirea situației, și complice în asta cu detractorii săi, i se întîmplă să ironizeze eforturile celor a căror îndeletnicire — fie ei critici sau funcționari — este de a apropia solitarii de un public dezorientat. Dar scandalul, prin definiție, nu are decît un timp. Nici un veritabil artist nu poate să sustragă opera sa admirației și memoriei oamenilor, căci nici un artist nu poate, cu o singură mișcare, să distrugă și să aducă. Și nici chiar acela, în care se surprinde una dintre revoltele cele mai extreme împotriva anumitor condiții invincibile ale artei : dacă nu împotriva exigenței sale de comunicare imediată (căci i-ar plăcea să emoționeze pe cei simpli așa cum inscripțiile scrijelite pe un zid

* Prefață la catalogul retrospectivei de la Muzeul de arte decorative, 1960 (n.a.)

o impresionează pe fetița ce se joacă pe strada sărăcăcioasă), măcar împotriva exigenței sale de perenitate. Utilizînd anumite materiale instabile — gudron, asfalt — îi place să-și predea opera unei alterări dincolo de orice control. Azvîrlind cultura, umanismul, muzeele, el dorește ca ea să scape ordinii lor : cea a unei frumuseți victorioase asupra morții ; ca ea să piară și să putrezească ca și viața — adevărata viață, mizerabilă și hidoasă. Dar arta este atît de profund legată de frumusețe, de supraviețuire și de comunicare încît artistul nu-i poate schimba niciodată formele. Din această revoltă împotriva frumuseții se ridică o urîțenie epică, o oroare grandioasă — o frumusețe nouă. Încă de mai mulți ani, muzeele și marile colecții feresc de dispariție opera aceasta, ce o acceptă. Și solitarul acesta nu e în afara acționării asupra tinerei picturi ce se face...

Scandaloasă, se-nțelege lesne pentru ce opera aceasta păstrează privilegiul de a exista, în momentul în care a încetat — de-o manieră echivocă și ipocrită, bine-nțeles — opoziția față de arta contemporană. Ea nu are nici un raport cu această artă care, neaducînd decît o nouă estetică, n-a întîlnit decît o opoziție destul de politicoasă. De la impresionism la cubism, de la cubism la pictura așa-zis abstractă, arta contemporană a contrariat violent habitudinile, rupînd-o cu imitația realului prezent : dar realul acesta, dacă nu este reprodus, este cel puțin recreat după o geometrie, după o logică a culorilor care caută să obțină aceeași delectare ca și pictura tradițională : delectare doar mai pură, se gîndește el, pentru că a devenit fără referințe. Dacă Dubuffet declanșează aceeași mișcare de aversiune precum nu cu mult înainte Picasso, aceasta se-ntîmplă pentru că la el, realul, departe de a fi eludat, este teribil de recognoscibil : călcat în picioare, devastat, batjocorit. Departe de a substitui realului o imagerie și mai seducătoare încă, el vrea ca noi

să-l înfruntăm în epifania unei urîțenii de nesuportat.

Merele lui Cézanne au iritat mai puțin decît acele mari femei scăldîndu-se, virile, dizgrațioase. Și primul scandal al artei moderne n-a fost un peisaj impresionist, ci un nud de Manet. Cum să fii indignat înaintea unor picturi care, în cel mai rău caz, sînt asemănătoare covoarelor cu care dintotdeuna s-au făcut colecții ? Dar cum poți ierta pe cel care profanează reprezentarea nudului feminin, ce confundă atît de firesc senzualitatea noastră și ideea noastră despre frumusețe, sau pe cea a chipului uman care a făcut din arta portretului o justificare a individului ? Chiar de la început, Dubuffet este preocupat de omenesc. Nu începe prin a face măști, marionete ? Primele sale tablouri nu sînt o imagerie vie și frustă a vieții populare — fațade înguste cu balcoane populate de siluete copilărești, dughene cu vin și cărbune ? Nu se complace apoi să urmărească mulțimea în aventura cotidiană a metroului ? Dar naivitatea acestor picturi îndepărtează scandalul : arta naivă are drept de cetățenie. Indignarea, adversiunea, izbucniră cu prilejul seriei acestor portrete în care asemănarea se spulberă nu se știe cum în vîntul unei distorsiuni și a unei depersonalizări, a acestor chipuri monstruoase vise urîte de vagabonzi, venus de trotuar, ce apar ca o incizie pe gudron, pe asfalt, pe albul ceruzei — și mai ales a acestor *Trupuri de Femei* în care forma se umflă ca un balon de bășică de bou, plesnește ca o piele crăpată golindu-și viscerele, neputincioasă să-și cuprindă în ea colcăiala unei materii al cărei roz suav este cel al sîngelui ce colorează mîinile hingherului.

Ca forma, și forma umană, să fie obiectul unui asalt atît de furios, poate că s-ar mai suporta încă (cum se suportă la Rouault, la Ensor, și la Picasso însuși) dacă mijloacele picturii ar rămîne cele ale seducției. Expresionismul

denunță, batjocorește forma umană, dar des-

fășoară în jurul ei jocul tradițional al delectării. Mai logic, dar cu o temeritate neliniștitoare, Dubuffet supune mijloacele aceleiași umilințe la care e supus și obiectul lor. La început, pictează în culori vii, sonore, copilărești, vrea să ne seducă privirea chiar dacă formele urmăresc anume să displacă. Dar, într-o zi, un bloc de antracit zărit în Jardin des Plantes dă semnalul apusului, a unui fel de înălțare-la-cer tenebroasă : lumea își pierde culoarea, intră sub pămînt ; de-acum înainte, nu va fi văzută decît noaptea, ca și pe dibuite, la licărul unui chibrit frecat de zid. Oricît de variată ar fi (și forța aceasta de reînnoire este unul din semnele cele mai evidente ale vitalității sale), opera aparține de-acum înainte obsesiei monocromului, sau a acestor culori compozite, la drept vorbind „fără nume" : nisip, chit, mîl, sfoară, asfalt, noroi... S-a terminat cu galbenurile de crom, albastrurile de Prusia, verdele Veronese ! O înțelegere secretă fără precedent se stabilește între ceea ce nu s-a ridicat încă pînă la culoare, cu regnul unei materii oarbe și mute : vechi ziduri canceroase sub crusta lor de rugină și de putregai, murdărie, pulbere a unei lumi fără soare. Nu numai culorilor vii, dar și materialelor nobile (marmoră, lemnul insulelor), Dubuffet le preferă „substanțele foarte vulgare și fără nici un fel de valoare".

„O reabilitare a valorilor discreditate", spune artistul. Cum să înțelegi această apărare și ilustrare a rebutului, această epopee a realului brut, a lucrului aidoma ? S-ar putea vedea aici expresia — limită a unui naturalism latent începînd din romantism ; căci noi știm de mult timp că obiectul de artă poate fi orice ; se poate surprinde aici ecoul celebrului dialog (și fără-ndoială fictiv) dintre Mallarmé și Zola. Sufletele duioase au văzut o clipă în această operă o apărare a lucrurilor oprimate. Dar și-au revenit repede din eroarea lor. S-o mărturisim, opera exală un suflu destul de diabo-

lic. Diabolic, în același timp înșelător, abia mai puțin decît bunele sentimente. Aceste materii de nimic, discreditate, nu constituie o armă de acuzare. *Ecce homo*, aici, nu merge poate fără o oarecare mînie, o oarecare repulsie ; *ecce natura* mărturisește o atenție pasionată. Și chiar el, spintecătorul frumuseții, nu scrie el, în legătură cu aceste materii abjecte, că „toate registrele de grație, pace, bucurie, suavitate, ce par mai întîi să fie excluse, își pot găsi aici locul lor, mutate doar într-un alt limbaj" ? E prea puțin spus că e vorba de o recuperare, de o extensie a frumuseții : în noroiul acesta este ascunsă o revelație esențială.

Declarațiile pictorului — care este cel mai savuros dintre comentatorii săi, așa cum este și cel mai savuros scriitor — nu sînt lipsite aici, lucrul este firesc, de o oarecare contradicție. Materiile acestea, el le alege pentru ciudățenia, pentru neomenescul lor chiar. De ce mai degrabă praful decît arborele sau floarea ? Pentru că este mai ciudat : „Praful este o ființă atît de diferită de noi..." Dar, și în sens contrar, le alege pentru banalitatea lor, conivența lor cu omul și viața sa cotidiană. Selecția tradițională a obiectelor înseamnă funcție a conștiinței, și conștiința implică o distanță : el nu vrea decît să readucă privirea la o familiaritate neobservată, să picteze ceea ce este în privirea noastră și nu în fața privirii. Definită prin familiar sau prin ciudat, prin nobil sau abject, frumos sau urît, căutarea lui Dubuffet poartă un singur nume : realul.

Un real invizibil, pentru că el se confundă cu noi înșine, nu poate fi separat de noi. A te dezangaja de lumea constituită prin operația separatoare a conștiinței, a părăsi orizontul pentru a privi la picioarele tale, a te pierde în ceea ce descoperi astfel, a deveni cîrtiță în pămînt, furnică pe podea, ciupercă în scoarța copacului : astfel este surprinzătoarea metamorfoză pe care o povestește această pictură.

Trăim în lumea pe care am făcut-o ; trebuie

să vedem lumea din care ieşim, care sîntem. Se instituie o experienţă foarte ciudată, de tangenţă, de introversiune materială, de încorporare a privirii la lucrul privit. Omul care a rupt cordonul ombilical pentru a trăi, fără rădăcini, în vidul percepţiei, sale, al acţiunii şi gîndirii sale, se-ntoarce la origine, redevine foetus, element, germen, ochi deschis în pămînt, în piatră sau în măruntaie. Hugo (la care Dubuffet mă face să gîndesc adesea, şi al cărui, cel puţin un desen, *Digul*, oferă o asemănare surprinzătoare cu unele peisaje ale artistului nostru) vorbeşte de stînca ce simte, sub paşii sculptorului, cum se cioplește în ea statuia. Majoritatea operelor lui Dubuffet evocă acest ochi închis în materia originară, pipăindu-i secretele. Un tablou din 1950, *Geologul*, reprezintă deasupra unui teren ce se-nalţă precum o sumbră faleză, detaşîndu-se pe o fîşie îngustă de cel luminos, un minuscul omuleţ înarmat cu o lupă. La lupă : aşa va fi văzută urzeala solului. Dar în curînd geologul va dispare în cutele pămîntului, nu va mai fi decît virtualitatea umană a unei materii văzută din interior.

Trupurile de Femei erau, deja, văzute dinlăuntru, ca prin foetusul ce sălăşluieşte în ele. Şi această coborîre în materie comandă seria epică a solurilor şi a terenurilor, a meselor, mai întîi înălţate pe picioarele lor, apoi devenind mese-peisaje, pietre devenind ele însele pietre-peisaje, texturologii, materiologii : pe scurt toate etapele recente. Peisaje masive de bronz, de stejar bătrîn întunecat şi sculptat, de piele zbîrcită, de oseminte vechi, grădini în care steaua margaretei e ţintuită în pietrişuri şi bolovani, faleze devorînd puţin cîte puţin hotarul cerului, sau cer brusc solidificat în masiv muntos coborînd pe pămînt, pietre arate ca pămîntul sau pămînt ca nişte dolmene mîncate de timp, pămînturi minerale sau pămînturi vîscoase, frămîntate de o mişcare de gravitaţie, vulcanice sau mocirloase, osuare de

forme putrezite sau incoative, feţe de masă sumbru scînteietoare, răsaduri de cale lactee, sau feţe ale mesei, ale podelei, ale pielii, ale bărbii : în timp ce continuitatea lor cel mai adesea monocromă evocă prin densitatea sa, prin coeziunea sa, indivizibila materie ce ne ţine, colcăiala lor biologică, inextricabila înlănţuire a liniilor, curgerile lor mărturisesc o creaţie a lumii, virtualitatea puternică a naturii.

Lumea aceasta fără lumină, fără spaţiu, fără respiraţie, lumea aceasta de pietre de zidărie lipite, de bolovani sau de stele închegate, este ea oare osuarul universal în care putrezesc toate formele vii redate ţărînei lor, într-un sfîrşit fără judecată ? Există aici o jubilare a morţii, şi cînd pictorul vorbeşte de pacea aceasta, asemănătoare celei a meditaţiei Asiei, pe care i-o procură întinderile goale şi omogene — mare, zăpadă, deşert —, poţi crede în beţia aceasta a neantului. Cu toate acestea, beţia sa este inseparabilă de sentimentul fecundităţii. O pînză se intitulează *Voinţă de putere ;* pămîntul despre care e vorba este un „pămînt foarte bogat". Acest „oficiu de celebrare a materiei vii", această „operă a solului", a materiei, colţ de masă sau galaxie, nu are neantul drept obiect. Aici se deschid hîrdaiele unei vieţi născîndu-se din materie, limburile, asizele unei germinaţii confundînd toate regnurile. Îngropat, ascuns în adînc, ochiul pipăie originea, puterea a ceea ce ar putea să fie, surprinde o materie-demiurg, telurică şi biologică totodată. Împietrirea nu înseamnă o materie pecetluită pe vestigiile şi ruinele sale : ea spune că materia vine din piatră şi sol. Deliberat, şi oricare ar fi tema sa, arta lui Dubuffet înfruntă contrariile... În portrete, în *Trupuri de femei*, în vaci, de pildă, lucrul cel mai particular este impersonalul : astfel se amestecă în peisaje realul şi non-realul, adică umanul ; astfel, deasupra cascadei bărbilor megalitice, se deschid ochi neliniştitori. În aceste straturi profunde,

aceste viscere irespirabile, formele se ghicesc. Mai degrabă decît procedeu de vervă comică sau de scandal, sau șiretenie pentru a da mai mult relief fiecărui termen al opoziției, contrastul ne readuce la unitatea haotică, la clipa unei forțe originare indivizate. Cu toate că Dubuffet a folosit deseori un limbaj ce poate da loc confuziei („Dacă vrei să cauți cheile lucrurilor, în cele care sînt cel mai copios repetate ai șansa de a le găsi"), esențialul pe care-l cercetează nu este un ansamblu de semne, de arhetipuri privilegiate : el nu este altceva decît țesătura informă și dătătoare de viață. Cheia nu este o structură, ci o mișcare — un gest.

În legătură cu *Paste Înalte*, în 1946, Dubuffet scria : „Mă gîndesc la picturi care ar fi absolut în același fel făcute dintr-o singură mîzgă monocronă, fără nici o variație de culori, nici de valori, nici chiar de strălucire a texturii, și în care s-ar întrebuința doar toate felurile de semne, urme și amprente vii ale unei mîini lucrînd pasta." Nimic nu lămurește mai bine opera sa decît constanta coexistență în ea a două categorii de mijloace exact contrarii : împrumuturile la realul brut, rapelurile intervenției artistului. Dubuffet extrage din real elemente brute, și materialul cel mai lucrat, cel mai artificial este acolo pentru a ne da și mai mult sentimentul realului celui mai brut. Dar, în același timp, izbucnesc nu mai puțin violent stigmatele meșteșugului demiurgic. Desigur, nimic comun cu atîtea semnături orgolioase de artiști, cu această glorioasă impetuozitate a pensulei sau a creionului ce rezervă pentru pictor și modalitățile sale o glorie refuzată obiectului reprezentării ! În mod deliberat, semnul personal, este cel al stîngăciei — stîngăcie de primitiv, de nebun, de copil (dar voită, pusă la cale pentru a fi mai aproape de elementar, de gestația anonimă). În hruba asta neclintită, în temnița asta de materie, ceva lucrează, ceva se mișcă, o privire înfundată în pămînt devine o mînă ce caută o deschizătură, schițează o

formă. Adeziunea la materii instabile se-ntîlnește atunci cu ambiguitatea tabloului însuși, în care nu știm dacă trebuie să descifrăm o formă de foetus încercînd să se elibereze de lut, sau o iremediabilă plisare a pămîntului. Opera mărturisește o devenire — dar o devenire fondată chiar pe lucruri. La originea acțiunii, există materia. Libertatea vine dinspre sol.

Operația la care ne invită Dubuffet se aseamănă cu cea pe care el a săvîrșit-o. El ne îndeamnă să descătușăm din materiile cele mai obscure formele ascunse pe care el însuși le-a eliberat. Se obișnuiește să se opună picturii plate a secolului nostru adîncimea spațială a picturii tradiționale. Dar există o pictură altfel decît plată, și însăși perspectiva face altceva decît pictură în două dimensiuni : a organiza forme la suprafața unui spațiu anulat ca adîncime, pentru că, departe de a fi elementul unde ele se confundă, el este mijlocul unde se juxtapun ? Aici, găsim adîncimea adevărată, densitatea ce împiedică viziunea simultană a formelor, din care trebuie să extragi formele luîndu-le una după alta — cu mîna.

Căci, la origine, există o aventură a mîinii, o întîlnire a mîinii și a materialului. Totul vine din clipa aceasta cînd pictorul (după sfatul lui da Vinci) se oprește în fața unui zid ; și, în loc să și-l imagineze albit și reacoperit cu vreo feerie superficială, el încearcă să cheme pînă la el secretele de care mișună precum de invizibile insecte, și inventă tehnicile proprii să le atragă. A coji peretele, a răzui deasupra hîrtia, a lăsa inițiativa materialelor celor mai aventuroase, în fapt : a extrage din pictură desenul pe care-l ține închis (căci este important ca acest artist să nu poată desena decît după ce a pictat) — înseamnă întotdeauna a prinde în capcană materia pentru ca să ne dezvăluie secretele sale. Secretele sale ? Cîtuși de puțin arhetipuri formale iremediabile, ci chiar buhăirea

humei, umflarea scoarței, crăpăturile dintru-

început ale stîncii. Şi mîna pictorului lăsîndu-şi urma ajută acest travaliu elementar ce se continuă în privirea noastră. Căci, noi la fel, şi noi trebuie să facem să urce din densitatea pînzei scurgerile ce se nasc, formele echivoce, chipurile pămîntii pe care el le-a eliberat din strînsoarea materiei. Tragem, cu el, primele brazde adînci. Însămînţăm cu el noroiul lustral.

2. TĂRÎMUL DUBUFFET*

Asemeni celui care, revenind dintr-un tărîm îndepărtat, de-o faimă încă imprecisă, fabuloasă, încearcă să răspundă întrebărilor celor ce n-au fost acolo niciodată : *Spuneţi, ce-aţi văzut ? Cum este ?* — sau ale celor ce au fost acolo înaintea lui, într-o altă perioadă : *Cum era, în timpul acela, cum era pe-acolo ?* — eu vreau să evoc într-un chip cît mai simplu şi totodată cît mai global cu putinţă impresia pe care-o păstrez, ce se schimbă de-ndată ce mă gîndesc acolo, despre continentul, despre tărîmul Dubuffet. Continent pe care l-am văzut ivindu-se sub ochii noştri, sînt treizeci de ani de-atunci, formîndu-se printr-o-ntreagă serie de erupţii, de alunecări, de încreţiri ale straturilor, de înfloriri, crescînd cu o viteză şi o energie stupefiante, instalîndu-şi domnia asupra unor spaţii şi unor climate severe constrînse la un acelaşi randament : continent pe care l-am putut trata la început (aşa cum procedăm cu orice teritoriu artistic) ca pe-o anexă, o rezervă colonială din care metropola importă produsele şi-şi decorează pereţii, dar care sfîrşeşte prin a fi atît de suprapopulat, forfotitor, stînjenitor, neliniştitor, agresiv — încît iată-ne ameninţaţi la frontierele noastre despre care nu mai putem să spunem foarte bine dacă au

* Alocuţiune pronunţată pentru donaţia făcută Muzeului de arte Decorative, 1967.

fost sau nu încălcate, încît ne întrebăm, în faţa acestui camion pentru mutat, încărcat mai ales cu ustensilele acestea utopice, cu aceste scări, aceste scaune din polistirenă, dacă nu va trebui cumva să cedăm locul. Continent, tărîm Dubuffet din care iată un extras ce-aduce deacolo prin pînză, desen, sculptură, cu adevărat toate mostrele : vegetaţii născute fără-ndoială în perioada unor anotimpuri diferite, dar mai ales pe pămînturi, pe terenuri diferite, căci te cuprinde sentimentul că nu spiritul este cel ce se schimbă, ce evoluează, cum s-a spus, făcînd un lucru după alt lucru pentru că ar fi învăţat să facă aceasta sau s-ar fi săturat să facă aceasta, ci o natură care, după sămînţă, teren sau vînt, produce cînd una cînd alta, deci în acelaşi timp acest lucru şi acel lucru, căci nu se poate să spui că pămîntul vine după fluture sau plantă, că omul vine după sau înaintea neînsufleţitului : în tărîmul Dubuffet, există în acelaşi timp piatra şi planta, omul şi neînsufleţitul, Vaca şi Trupurile de Femei, şi, dacă în opera sa lucrurile au apărut la anumite date, unele după altele — asta se-ntîmplă pentru că măcar printr-un fir, firul diacroniei, Dubuffet ţine de condiţia umană, dar el aspiră să se elibereze de ea, aspiră să vadă coexistînd toate aceste daruri, toate aceste produse ale naturii, în inima unui continent foarte departe de orice ţărm străin, în incinta fabuloasă a unui singur oraş fără istorie, măcar a unui oraş a cărui istorie se lasă uitată prea tîrziu. Şi ce voi spune, despre acest continent, despre acest tărîm, ce voi spune pentru cei ce caută să-şi confrunte amintirile cu ale mele, şi totodată pentru cei ce deschid Baedeker-ul înainte să ia trenul, dacă nu ceea ce spuneam, revenînd din prima mea călătorie în America, anume că văzusem acolo — nemaivorbind de zgîrie-nori — arbori mai înalţi, liane mai vivace — acoperind în doi ani ferme abandonate, schelete de animale, pe marginile unui lac, de

mai mare mărime decît ale noastre, contraste

mai violente de culori — sau de temperatură — pe scurt ; o *natură* mai tînără, mai abruptă, mai *sălbatică ?* Da, vegetația continentului Dubuffet este mai sălbatică decît oricare alta, în sensul că ea crește mai iute, mai puternic, și în direcții neprevăzute, în *toate* direcțiile — pentru că nici o regulă nu-i este impusă, nici o măsură, de educație, de politețe. Pentru a spune tot, ea are *mîinile libere*. Firește, direcția, și gradul pe care-l poate avea o astfel de libertate, într-un moment ca al nostru, de mare, de insuportabilă saturație artistică, nu se poate defini atît de repede. Dubuffet nu ignoră nimic, dar se vrea ignorant, și pe a sa *tabula rasa* formele cresc mai repede decît evidențele pentru Descartes, insula sa se populează mai repede decît cea a lui Robinson. Opera aceasta este modernă, nici una nu este mai reprezentativă pentru spiritul acestui timp, dar asta tocmai în măsura libertății sale, a energiei cu care respinge moștenirea, atmosfera culturii noastre, hotărîndu-l pe Sisif-ul istoric să lase să-i cadă stînca. Căci monumentul culturii se pretinde de-o francă scrupulozitate proclamînd că nimic nu-i scapă, că totul este însemnat aici și reperat — dar dacă-l înapoia necultivat, exact acest mic colț de pămînt ce ne este acordat, în care se pot dezlănțui toate formele naturii dacă-l descîlcești cît de cît ? Dubuffet opune arta și cultura, pledează pentru incivism, pentru arta brută. Nu-i răspundem (e prea ușor) că nu te poți sustrage culturii, sau muzeului (iată-l aici, slavă Domnului !) — și că el nu este, absolut de loc, un artist brut asemănător celor ale căror opere le-a adunat în bîrlogul pe jumătate clandestin al străzii Sèvres, unde și-au reluat locul după izbucnirea destul de zgomotoasă ce a introdus unele din ele în strada Rivoli. Că prezența în cele din urmă ireductibilă a culturii creează o tensiune, o provocare, Dubuffet o știe prea bine. Dar este vorba de a ști dacă forța, dacă geniul poate rupe echilibrul în profitul spontaneității — dacă

se poate obține o a doua virginitate, o a doua sălbăticie, altfel complexă decît prima, pe care o vedem la meseriașii din strada Sèvres, căci dacă, la Dubuffet ca și la ei, surprindem aceeași beție a mîinilor libere, o aceeași redresare de plantă dintr-o dată fără tutore, propunerea acestui *totul este permis !*, libertatea, la unii, este doar unilaterală, ea tinde să capete mereu aceeași formă, și e nevoie de întreaga artă brută pentru a face o natură, dar e de ajuns opera lui Dubuffet singur pentru a-i evoca toată profunzimea, permisiunea acordată fiind folosită într-o mie de moduri, sprijinită, schimbată printr-o mie de dibăcii și invenții, ca și cum sălbăticia ar dispune dintr-o dată de mijloacele revoluției industriale ! Căci prima impresie despre ținutul Dubuffet — totodată despre această animație, această vivacitate abruptă, incomodă aproape, ofensatoare, despre această electricitate ce-și izbește parafa de toți pereții —, e alcătuită dintr-o diversitate uluitoare, luînd forma unei succesiuni de *serii* uneori destul de scurte, a căror omogenitate interioară este la fel de frapantă ca și depărtarea uneia de cealaltă, pentru că vacile urmează fluturilor, bărbile omenești se nasc din sol, solitudinea și informul *Materiologiilor* precedă foiala chipurilor din *Paris Circus*, dungile luminoase din *Hourloupe* urmează sclipirii de antracit din *Texturologii*, și sistemul lor riguros, cu toate că ambiguu, vine după mișcarea de hazard a litografiilor intitulate *Fenomene*. Depărtarea între aceste serii, și omogenitatea lor interioară, face ca, — mai degrabă decît de o diversitate inerentă spiritului operei și latentă în fiecare din expresiile sale, așa cum se întîmplă la majoritatea pictorilor la care există, în oricare pînză, haloul celorlalte pînze, — să fie vorba de o diversitate exterioară și mai mult geografică decît istorică. Nu că această diversitate n-ar fi resimțită ca cea a unei singure și aceeași întreprinderi : dar întreprinderea aceasta pare mai pu-

ţin cea a unei conştiinţe prezentă ei însăşi în întregime în fiecare clipă, purtîndu-şi toate distanţele sale, decît cea a unei naturi inocente, uituce, şi lăsîndu-se cu francheţe în voia soartei, fără a privi înapoi. Unitatea întreprinderii este cea a unei creaţii împinsă de fiecare dată pînă la extrem, şi prin creaţie, înţelegem discurs, înţelegem *logos*, căci nu la nivelul obiectelor, al semnificaţiilor, s-ar putea defini o unitate, pentru că ne aflăm aici într-un „recensămînt universal", şi nu gramatica discursului este cea ce-i aduce unitatea, ci lexicul său, aparenţele, tehnicile semnificantului fiind la fel de instabile ca şi semnificaţiile, unitatea discursului, a întreprinderii deci, provenind din însăşi forţa emisiei sale, a *energiei cuvîntului*, discursul necăutînd cîtuşi de puţin să spună, aici sau acolo, tot ceea ce are de spus, necăutînd cîtuşi de puţin să lase în urma lui un exemplu perfect, ci acţionînd energic, aşezîndu-se, ocupînd cu străşnicie terenul pe care-l întîlneşte, avînd prea puţină importanţă dacă opera ca atare va fi fără distincţie repetitivă sau unilaterală, avînd importanţă doar amploarea discursului, ceea ce nu exclude dealtminteri grija rezervată instalărilor, fie ele provizorii. Nu numai că Dubuffet opune arta culturii el opune creaţia artei — creaţia ca mişcare, şi nu organizare, invazie, şi nu amenajare. Şi a vorbi despre creaţie, înseamnă a vorbi, binenţeles, despre venirea unui univers *altul* — care nu poate fi deci decît cel al unui logos, singura libertate lăsată omului fiind (să recunoaştem că este destul de puternică !) libertatea cuvîntului, logosul în acest timp nu încetează să urmeze foarte de-aproape mersul lumii, fie că o deformează grotesc, desfigurînd ceea ce rămîne figură, fie că o captează — printr-o tehnică cît de directă posibil : amprente, litografii, — în fenomenele sale elementare încă nemanifestate ca forme. Evocînd „fragmente de sol sau de ziduri, dar tot aşa de bine tot felul de alte elemente sau fenomene, precum apa, vîntul,

cerul, înfrunzirile sau germinaţiile", opera — meşteşugarul este cel ce-o spune — tinde să „ia aspectul unei încercări de a înscrie într-un repertoar orice fapte posibile oferite privirii, şi chiar şi gîndirii." Recensămînt ce acoperă materiile cele mai neglijate, „noroiul, murdăria", ce înfruntă formele nobile unde, se spune, apare sufletul, şi atît de total, atît de fidel încît logosul pare să treacă de partea realului : recensămînt supus cu toate acestea unei constante *intervenţii* ce nu apare doar în modul cel mai făţiş şi fără a exclude intenţia de a face să se nască în spectator „vagul sentiment al unei erori alarmante", în tratamentul rezervat Vacilor sau Trupurilor de Femei, ci într-un chip mai secret în stigmatele acestea ale gestului pe care le poartă toate pînzele, unele dintre ele nefiind chiar nimic altceva decît folosirea „tuturor acestor feluri de semne, urme şi amprente vii ale unei mîini lucrînd pasta" ; şi intervenţia aceasta, ce ia forma, de pildă în *Paste Înalte*, a unor răni făcute ca din neatenţie, şi din prea multă nerăbdare, iată că ea devine în *Hourloupe* un sistem, o plasă căreia nimic din lume nu trebuie să-i scape : iat-o în întregime, lumea, prizonieră a acestei uniforme dungate, albastru şi roşu, albastru şi negru — feerică sau funebră. Dar ce înseamnă exact permanenţa acestei intervenţii ? Ea înseamnă că, desigur, creaţia nu trebuie să imite, să glorifice lumea ; dar că nici n-o acuză, n-o urăşte : vrea doar să aibă mîinile libere. Lumea este reluată, reluată de la sursă — fără-ndoială din voinţă demiurgică, dar şi din interes pur şi simplu pentru lucruri, pentru că pe aceste lucruri — pe care încetăm să le mai vedem vorbind despre ele aşa cum am învăţat să vorbim despre ele —, singura noastră şansă de a le vedea cu adevărat este de a vorbi inventîndu-ne cuvîntul. Ne aflăm astfel în faţa unei lumi în sfîrşit complete, recenzate, anunţate, numite dintr-o parte-n alta : şi iată că imaginile devin lucruri,

începînd de a mai fi ornamente pe pereţii noş-

tri, ca să ocupe în casele noastre locul ustensilelor domestice, ca să dărîme și să-nlocuiască pereții noștri, ba chiar și locuințele noastre ! Dar ne aflăm totodată în fața unei lumi în care partida nu s-a jucat încă, unde nu s-a mai vorbit încă : în pămînturile echivoce foetus-ul nu s-a-nfiripat, sîntem așteptați să tragem prima brazdă, să însămînțăm noroiul lustral ; deasupra acestor frize, deasupra acestor jocuri de reconstituire ale scrijeliturii, cărțile de joc pot fi amestecate în toate sensurile. Și dacă obiectul se află acolo, ba chiar într-un spațiu de trei dimensiuni, e de ajuns un pas, un gest, pentru a vedea că scaunul nu se ține pe cele patru picioare ale sale, că borna cîntărește cît un balon de săpun. Lumea este acolo, dar nu mai are greutate. Visăm. Lumea e făcută dintr-o aceeași stofă cu visele. Nu e un cuvînt de teatru ? Dar noi sîntem printre decorurile Comediei Spiritului.

3. CAPITALĂ DUBUFFET*

Edificii, machete pentru improbabile (dar poate viitoare) realizări arhitecturale, ale căror dimensiuni sînt strict precizate (*Turnul cu Figuri* va fi de 24 de metri, *Castelul Hourloupe* va avea 18 m lungime și 17 m axa perpendiculară, paralelipipedul *Castelului Albastru* 10 m lungime pe 6,75 m adîncime) ; elemente, *picturi monumentate,* ce se înfățișează ca niște piese de așezat într-o arhitectură mai vastă, dar pe care ți le imaginezi, și pe ele, mărite, jucînd rolul de ceea ce înglobează ; printre aceste elemente, borne groase sau bucăți de ziduri mai subțiri a căror suprafață împodobită cu viniete se compune din nenumărate alveole, dar dintr-un singur șuvoi, dintr-un

* Expoziția *Picturilor monumentale* (Galeria Jeanne Bucher, 1968).

singur bloc, sau îngrămădiri ce sugerează deplasarea, eventuala desființare a uneia din piesele juxtapuse sau suprapuse : taler cu merinde simulînd că dispare, masă pe care maneta poate tot așa de bine s-o volatilizeze sau s-o pună în mișcare, ansamblu presînd unele de altele figuri prea ambigue (sau făcîndu-se ecran reciproc) pentru a fi detailate, și confundîndu-se astfel în unitatea virtuală, și ca și circulară, a blocului, sau obiecte care, impunînd același parcurs pentru lectura straturilor lor, a celulelor, a etajelor, trimit totuși la identitatea (de parodie) a modelului lor : mobile cu sertare, masă de redactarea actelor, scaune, telefon, seringă, arbore, flacără de lumînare ; figuri prinse încă în învelișul suportului lor, căznindu-se să se elibereze *(Inca, Invalid)* sau tocmai sărind zidul și, ca și Fiston la Filoche, zbughind-o spre poarta de ieșire ; ceea ce unește toate astea, este mai întîi faptul că regăsești aici trăsăturile pertinente ale tărîmului, ale continentului Dubuffet, cu culorile ultimului său anotimp — dungile albastre, roșii, negre pe fond alb din Hourloupe, uniformă ce-o evocă pe aceea a ocnelor și a cîmpurilor de concentrare în chipul cel mai amenințător pentru bunul cetățean, recidiviștii fiind, vizibil, pe punctul de a scăpa, fugind încă, fugind mereu — și totodată și, mai ales, este faptul că întîlnești aici, în locul acestor imagini, al acestor tablouri de agățat pe pereți cum mai erau încă *Paste Înalte*, în pofida volumelor lor umflate și a izbucnirilor lor de materie, volume, „solide" în spațiu, evadate din modicitate și din platitudinea vizuală, dobîndind (și nu în *trompe-l'oeil)* a treia dimensiune. Elemente în jurul cărora poți să te învîrtești, figuri care — oricît de mici ar fi ele — pot să reziste pe un soclu, piese ale unui joc de îndepărtat, de apropiat, de ordonat, de dezordonat. Și avansînd sub neliniștitoarea uniformă, evadații par de data aceasta că ocupă cu adevărat terenul ; atît de ușori, de maniabili în polistirena lor, ei ne în-

vadează mai bine decît mobilele cele mai greoaie, eludînd uşurinţa noastră de a prinde, demonstrînd că forţa noastră este inutilă; ei ameninţă de-a binelea să ne expulzeze, doar dacă primindu-ne în singulara lor companie, nu consimt cumva să ne elibereze vreun bilet de locuinţă.

Atît de contagioasă este prezenţa acestor edificii, a acestor elemente încît — atît cît am evita s-o luăm prostește la fugă — iată-ne foarte rapid nevoiţi să jucăm jocul, sau mai degrabă să lăsăm să se joace jocul, prin noi, fără să ne neliniștim de înţelesul pe care-l poate ascunde. Din fiecare obiect — din perete, din locuinţă, din bornă nu mai puţin decît din personajul care vizibil o ia la sănătoasa — ţîșnește o mișcare ce ne prinde în dansul său, un laso care nu ne mai slăbește. Celulele acestea neregulat etajate și radiante, comunicînd prin căi sinuoase, funii înnodate sau scări cu multiple schimbări, ne conduc și ne menţin pe niște șine cărora nu le sesizăm nici originea, nici sfîrșitul, cu o autoritate inflexibilă, cu atît mai paradoxală cu cît ea este în serviciul flexibilităţii, al hazardului, al rătăcirii celei mai aleatorii; *scenic rail-way* pe parcursul căruia se întîlnesc, gata să se ivească, să dispară și să renască, obiecte ambigui, figuri echivoce. În ceea ce le privește, îngrămădirile — precum jucăriile mecanice ale copilăriei noastre — invită la tot felul de permutaţii, de demontări, de reconstituiri. Odată venită seara acestei duminici, odată închis parcul de atracţiuni, semnificaţia jocului la care ne-am pretat atît de repede nu uită cu toate acestea de a ne solicita, și cu atît mai puţin cu cît maestrul de manej, el însuși, se neliniștește, reflexia care a acompaniat tot timpul producţiile sale spontane tinzînd să capete un fel de distanţă și de independenţă sistematică, ceea ce rezultă din recentul pamflet *(Asfixiantă Cultură)*, căreia îi urmează deja, în ultimul număr al revistei *Textures*, alte pagini,

ca și cum scriitura devenea, paralel cu lucrul artizanului, o activitate continuă.

Adevărat că orice interpretare (și vorbesc de cea a autorului însuși) pare scurtă și contestabilă, ţinînd seama de complexitatea, de concreteţea unui univers în care există — ca și în celălalt — mai mult decît în toată filozofia. Nici o operă nu se prezintă mai mult decît o Natură — antinomică și totodată paralelă, corespunzătoare pe de-a-ntregul, coextensivă și ca și supraimprimată pe natură însăși. Asemenea lumii, obiect al atîtor ştiinţe, adică al tuturor posibilităţilor spiritului (și acesta, după cum se ştie, mai degrabă obosește să conceapă decît cealaltă să furnizeze), tărîmul Dubuffet suportă (fără a descuraja și nici a privilegia vreuna din ele) tot atîtea apropieri cîte dimensiuni are gîndirea noastră; și dacă el poate să aibă fără-ndoială o istorie (perspectivă adaptată oricărei operaţiuni umane, conștientă și condusă), îmi imaginez că el are de asemenea o geologie, o geografie, considerîndu-l la diferite nivele, în întinderea sa sincronică, în desfășurarea solurilor, a climatelor, a anotimpurilor văzute în același timp din vreun satelit în vreme ce pămîntul se-nvîrtește; îmi imaginez că poate exista aici vreo apropiere descriptivă, botanică sau mineralogică, fără postulat de geneză sau explicaţie, și, la limită, o teorie pură, ba chiar o teologie, demiurgul ridicînd el însuși un colţ al voalului.

Istoric al unei astfel de ţări, mi-e ușor să arăt (după ce s-a întîmplat, bineînţeles) cum se anunţă avatarurile actuale etapelor precedente. Tendinţa imaginii de a avansa, de a sări zidul — o mărturiseau desigur reliefurile și stalactitele din *Paste înalte*, denivelarea —, îl invită la explorarea tactică a colajelor și asamblajelor, și mai mult încă *Micile Statui ale vieţii precare*. Și cînd pictura devine netedă, fără contururi îngroșate și fără cheaguri, recurgînd la vinyl, la mărker, ea nu avertizează mai puţin, cu sprijinul unei alte tehnici, că

imaginea este mai mult decît imagine : decupată pe un fond negru de care poate fi separată fără prea multă pagubă, figura netedă dungată de culori vii iese în evidență ; noi o ridicam în minte pe un soclu de carton, ca pe soldații planșelor din copilăria noastră, sau pur și simplu pe picioarele sale, precum zgrunțuroasele mese recente dedesubtul cerului lor ; țărmuri ale unei hărți de geografie, contururile încercuite cu o trăsătură apăsată par proiecția plană a unui relief ; rotunjite, masive, ele sugerează o densitate, o proeminență a terenului de depășit, dacă vrem să vedem ce ascunde. Și, chiar în interiorul formelor, disimulate în accidentele reliefului lor, inelele de lanț, țevile, cheile ce au slujit să sudeze toate acestea sugerează o operație de demontaj, așezarea elementelor ce rămîne să fie desfășurate în spațiu (*Materiologiile* conțineau aceeași carte de joc, doar că descîlcirea, filtrajul, treceau prin palparea, prin plonjarea oarbă a degetelor noastre în pămînt — sau în barbă. Cît despre repertoriul obiectelor reprezentate, se observă de asemenea cu ușurință că cele care, de la începutul lui Hourloupe, invadează scena, pregătesc această ridicare a elementelor spațiale. În locul solurilor, de pildă, pe care tabloul nu le poate înfățișa decît prin fragmentarea unei continuități naturale, vin obiecte pe care nu mai trebuie să le abstragem, pentru că ele sînt mai dinainte fabricate „ca abstracte", obiecte de mînuit, neexistînd decît prin și în mîna noastră, industriale sau casnice, fiecare avînd dreptul la efigia sa în evantaiul jocului de cărți — foarfeci, chei, robinete, lavabouri, reșouri cu gaz, pușți, pendule, scaune : unealta înlocuiește lucrul, în sensul în care Heidegger opune cei doi termeni. Și unealta aceasta, conținut manipulabil și transportabil, apare la rîndul său ca un conținător, obiect ce poate fi umplut cu alte obiecte, spațiu locuibil, imobil pentru elemente mobile, în așa fel încît obiectul, încetînd de-a mai fi captivul unui spațiu exterior, devine

mijlocul și locul unui spațiu privat, în așa fel încît, de la unealtă la dulapul de așezat uneltele, de la scaunul gol la scaunul de susținut un personaj, de la reșou (sau de la pat, de la mașina de scris), la locuința cuprinzînd etaje și scări, — de-a lungul cărora, bine-nțeles, se strîmbă și dispare adesea vreun locatar bizar — se pregătește și se-apropie ultima mutație a continentului Dubuffet, pînă-atunci un fel de Lume Nouă, de pămînt virgin așteptîndu-și arhitecții săi, zgîrie-norii săi, *turnurile sale cu figuri*, *„castelele"* sale, acum Capitală unde toți cei ce refuzau să se-mprăștie prin cîmpuri, soluri și terenuri, și care vizibil se simțeau stingheriți (dealtminteri insuficient dezrădăcinați) în micile străzi din *Paris-Circus* și *Paris-Plăcere*, pot să-și găsească adăpost, oraș deloc splendid, ci rînjitor, pavilion-vraiște al lui Hourloupe, deloc un alt Versailles de-o perfecțiune imuabilă, nici măcar un alt luxos Babilon, ci Capitala nemaivăzută și nici cu adevărat și nici numai vizibilă, ale cărei monumente sînt puhave de pasta mereu în fierbere, Capitala-acordeon strîmbîndu-se de rîs si antrenîndu-se în scălîmbăielile sale. *Satele fanteziste*, simplă imagine pe o pînză din 1964, au devenit aceste edificii, tot așa cum *Reșoul cu gaz* a devenit în două zile (de la 21 la 23 martie 1966) această *Locuință* ce nu mai trebuia decît să fie așezată în cele trei dimensiuni ale sale.

Acest ultim avatar de-o evidentă continuitate poate fi chiar înțeles drept „rezultatul" unei tentative despre care trebuie afirmat de la început că este cea a unei *totalități* : ea este, prin excelență, anti-abstracție. În timp ce arta obișnuită, clasică sau modernă, ascultă de o perspectivă ierarhică, încercînd să discearnă esențialul într-o confuză — și ca atare tăgăduită — totalitate, și aflîndu-l fie într-o imagine-reflectoare, fie într-o imagine produsă, fie într-o materie funcționînd ca o contra-imagine (arta informală), fie și într-un obiect de-

nunțînd prin excesiva sa similitudine vanitatea percepției ca și cea a producției (Oldenburg), Dubuffet construiește acum Opera în care se unesc, după ce au cîntat separat, vocile materiei oarbe și ale opticii luminoase, și în care obiectul, așezat în spațiu, poartă întipărirea lucrului. Edificii pictate, picturi monumentate : ne aflăm aici ca și în fața naturii care este de văzut și de atins, de privit de la distanță și de făcut ocolul ei, de explorat, totodată punct de miră și contrapondere pentru corp în întregime. Depășirea imaginii este astfel excluderea oricărei perspective exclusive. Totalitatea aceasta însă nu anexează toate dimensiunile naturii (refuzînd acest punct de vedere unilateral și „despotic" a cărui absență Baudelaire o deplînge în sculptură, „artă a Caraibelor") decît pentru a fi o altă natură, strict mintală, „logologică". Nu te poți așeza pe scaunele acestea, nu te poți plimba în grădina aceasta de smalț. Presupunînd că Turnul se construiește, inventatorul său stipulează că el nu trebuie să aibă ferestre, o condiționare artificială furnizînd lumină și aerisire ; tot astfel protuberanțele solului și ale pereților vor face oficiul de mobile, netrebuind să vină nimic din exterior, pentru ca așezarea să fie într-adevăr „personală". Ceea ce nu împiedică acest „mintal" de a fi, dintr-o parte-n alta, „realist" : el se situează în dialectica spiritului și a realului, el este răspuns realului „paralogic", mai degrabă decît „logologic". Turnul însuși este împodobit cu figuri omenești; bornele sînt zei-veneraţi, pereții întemnițează cariatide, obiectele sînt cele ale vieții cotidiene. Nu există nimic, pînă și ușurătatea materialului, care să nu-și capete sensul greutății sale obișnuite ; dacă pentru a cîntări în mînă sau a deplasa acest bloc de polistirenă, energia inutilă ce ne face să ne poticnim cu-n pas deschide spațiul visului, nu există eroare de calcul decît în raport cu rutina contabilității noastre.

O lume fără referire n-ar fi o mai mică capitulare decît o referire reverențială. Structuri pure, cristalizări ale invizibilului, sînt atitudini degajate : aici, corp la corp. În legătură cu *Turnul cu Figuri*, inventatorul previne că „efectul scontat este cel al grafismelor traducînd hoinărelile visătoare ale gîndirii și ca atare de esență absolut imaterială, ce se află acolo în mod paradoxal înălțate în monument greoi și masiv". De la imagine la solid în spațiu, n-a fost niciodată vorba decît de a manifesta o agresivitate continuă, aptitudinea spiritului de a combate lumea „pe propriul ei teren" ; și, mai degrabă decît la erupția ce formează un alt teren, te gîndești la o nouă încrețire, cataclismică, a bătrînei Terre (pămîntul, această bătrînă canalie cum spunea Trotki despre Europa), linia sinuoasă ce încinge suprafața globului sau traversează adîncurile sale fiind cea a unui șnur Bickford ce transmite focul treptat. Este vorba de a demonstra puterea intervenției Logosului, dar ferindu-te bine de a trece într-altă lume, constituită în întregime, o astfel de operație — presupunînd că s-ar putea face — riscînd să piardă beneficiul umilirii ce trebuie să fie constant amintită modelului, riscînd de asemenea de a suscita aparențele unei autonomii în care creația s-ar contempla admirativ. Subversiunea se opune revoluției, cuțitul trebuie să rămînă în rană, ștersătura trebuie să se citească deasupra frazei.

Atingerea scopului : putem să riscăm cuvîntul, cu condiția de a mărturisi că noi nu sesizăm nimic decît de-a-ndăratelea ; dar perspectiva răsturnîndu-se, realizarea unui scop îndelung urmărit apare acum ca mediul originar, spațiul natural fiind de la sine înțeles, în care iau loc, sincronic desfășurate, toate regiunile și magistralele continentului în cauză. „Continent în expansiune", trebuie să adăugăm, spațiu ce înglobează dar nu limitează, căci lucrul fiind în curs, n-avem nici mijloacele de a-i prevedea viitorul, nici dreptul de a-l opri

acolo. Să renunțăm deci la ideea de a organiza, în capitala proaspăt construită, o retrospectivă ce capătă sens pornind de la terminarea unui lucru. În timp ce te afli între zidurile sale, „cu adevărat despărțit de exterior", tentat de a găsi aici o oarecare liniște, și ocazia unui inventar, se pregătesc alte lovituri de aprinderi de gaz inflamabil. Pămîntul n-a sărit încă în aer.

Va sări oare ? Șnurul nu se va stinge cumva înainte ? În expansiune, universul acesta nu este în cele din urmă oprit pe loc ? Mereu altfel prin modul în care desfigurează, lucrul este mereu același prin aceea că desfigurează, el e constrîns să facă cale-ntoarsă, ca să lichideze rănitul ce-și revine în clipa în care se-ndepărtează. Limita lucrului fiind infinită, datul este cel asupra căruia lucrează, și vrea să lucreze. Într-un anumit fel, este moartea ; datul asupra căruia lucrul nu-și satisface niciodată în întregime răzbunarea funcționează ca și moartea (și originea) lucrului. Dacă gestul vrea să lichideze proba unei libertăți împotriva mărturisirii unei servituți, o va găsi în analogul morții voluntare, sinuciderea ! Și-mi imaginez uneori inventatorul distrugînd ceea ce a construit, pentru ca uneltele sale — și lucrările sale — să nu cadă nici în mîinile morții, nici în cele (identice în ochi săi) ale culturii — și în loc de a le lăsa moștenire, distrugînd înainte de a fi distrus. Locuințele acestea, pereții aceștia, figurile acestea, le văd precum dispozitivele de susținere a decorurilor și personajele unui ultim act al Comediei Spiritului : misterul jucat, se va da foc acestui foc, acestui pai. Sau mai degrabă, toate astea vor fi zvîrlite în mare, aisbergurile de poliester vor pluti înainte de a se dizolva : ah ! nu pe ele le vor spera în fundul apei cercetările lucrurilor pierdute ale arheologului !

Dar îl aud pe inventator cum rîde în spatele meu. Îmi șoptește că această punere în scenă răspunde încă unei obsesii culturale de care el știe că sînt departe de a mă fi eliberat, și

care împinge să se meargă întotdeauna pînă la ducerea la capăt, încît să aibă un obiect de privit de la distanță, de conservat, de transmis, sau — este același lucru — de regretat după dispariție. Clipa gestului neagă devenirea gestului, actul său își recuză forma. Singurul cuvînt pe care-l aude cel ce lucrează, este scufundarea acestui sol despre care spuneam că va avea ultimul cuvînt, în vacarmul ciocanului pneumatic ; singurul sunet pe care-l aude cel ce operează, este sfîrîitul acestei cărni rănite de scalpelul electric pe care-l mînuiește. Dar am dreptate oare să vorbesc despre rană ? Un puternic hohot de rîs umple sala de operație. El este cel ce rîde, cu cruzime, văzînd cum lucrurile își pierd cumpătul ? Fără-ndoială. Dar iată că lucrurile, ele însile rîd pentru că și-au pierdut cumpătul. În cele din urmă, ele sînt de părere că au o mină mai bună.

III

PENTRU :

KANDINSKY

De la *Scenă rusească* din 1901 la peisajele din Bavaria, primele pînze — de o intensitate și de o vehemență singulare — mărturisesc, cu rădăcinile lor biografice și geografice, cu formele lor identificabile, cu titlurile adecvate reprezentării lor, această emergență și această șovăire ce-au constituit condiția Obiectului aproape peste tot în Europa, cînd pictorii fovișți, expresioniști și chiar cubiști (cu toate că surprinderea obiectului, aici, va fi cu totul diferită) se ocupau cu investigațiile lor. Totul se petrece ca și cum disoluția impresionistă, voalul de lumină țesut înaintea obiectului, ar fi provocat propriul său reflux și nevoia unei înșfăcări brutale. Trăsăturile acestea negre, violente, apăsate, încearcă să-l înrădăcineze, în timp ce inundația cîștigă teren. Masele acestea, ondulările acestea telurice se umflă ca și cum, înainte de a dispare, s-a încercat ridicarea lor cît mai sus cu putință. Pînzele acestea groase (drumuri, case, nori), țintuiesc pe pămînt sau în cer lucruri ce nu pot scăpa de nimicire decît dacă coloritul lor devine o substanță, de o ardoare și de o densitate indelebile. Obiectele sînt locul, centrul zonelor opuse, cu frontierele subliniate, și ca și fortificate în meterezele lor : contururile încercănate sînt tot atîtea ram-

bleuri care le apără, culoarea exaltată le ține. Dar se-nțelege de la sine că această brutalitate a sesizării mărturisește irezistibila maree care — deja — rupe sigiliile, disociază, își alunecă peste tot vîrtejurile ; incendiul lumii cîștigă și negrul arborilor este un negru de calcinare. Într-o asemenea măsură încît ziua aceasta în care Kandinsky, revenind acasă la el spre apusul soarelui cu cutia sa de culori, zărește pe perete un tablou, „de-o indescriptibilă și incandescentă frumusețe", pe care nu-l recunoaște, cu toate că este vorba de un tablou pe care tocmai îl făcea, dar îl vede sub un alt unghi și într-o lumină nouă, acest moment faimos cînd descoperă că „obiectele îi dăunează picturii", acesta fu un moment al hazardului, fără-ndoială, un miracol, precum cel în care, în legende, eroul dă dintr-o dată de poarta ce încă nu exista și care conduce cu adevărat într-altă parte, dar un hazard pe care totul îl pregătise și-l presimțise, ca în legende, pentru că obiectele acestea despre care gîndește că-i dăunează picturii, n-ar fi fost prinse de el cu atîta furie decît pentru că le și vedea îndepărtate de el, aspirate de suflul ce-și descoperea în sfîrșit calea, grație unei perspective și unui crepuscul neașteptate.

Obiectelor le trebuie un oarecare timp ca să se năruie. Se ivesc rădăcini, țîșnesc resturi sub foc. În seria *Impresiilor* și a *Improvizațiilor*, care întovărșesc prima acuarelă abstractă, o erupție vulcanică umflă masele, proiectează departe, ca tot atîta schelării metalice, arabescurile, unghiurile, curbele, accentele. Dar iată încă peisaje din Murnau, biserici, un parc, un concert, o fîntînă și praștia neagră ce se întinde pentru a lansa un proiectil galben și verde, acesta este, în *Lirica* din 1911, calul purtînd un jocheu. În acest timp, acuarela din 1911, o pînză ca *Circumscris*, din 1911, au operat primele lovituri într-o lume nouă : pete suprapuse pe o paletă ale cărei virtualități se

oferă, de acum înainte, ca unic model, echili-

brate în tensiunea unei electricități necunoscute, virusuri revelate sub geamul microscopului de către coloranți potriviți, particule în mișcare, insecte ce nu vor înceta niciodată să roiască...

Din obiectul negat, înghițit, formele eliberate zboară ca niște nori de licurici. Dar, dacă nu-și mai mărturisesc aparența, ele nu încetează să-și măturisească realitatea — și raportul acestei realități cu noi. La moartea obiectului (precum Karamazov tatăl la vestea morții lui Dumnezeu) pictorul a strigat : *Alles ist erlaubt ! Totul este permis !* El mai spune : „Artistul vede ceea ce va fi și-l face văzut." Dar este oare libertatea ceea ce el întîlnește ? Este, mai degrabă, o altă atenție. Invenția, „dereglarea sistematică a tuturor simțurilor", zborul acestor nave aeriene al căror cablu nu l-am văzut tăiat, nu părăsesc solul decît pentru a întîlni un altul, și o nouă formă a ascultării, a lucidității. *Sonoritatea* căutată nu este nimic altceva decît nota pură a fiecărui element real, și ecoul strălucitor sau surd pe care raza sa o trezește în noi. Dincoace sau dincolo de exterior, se află interiorul, se află o structură esențială care, constant, este chemată și întîlnită.

Cu arcul negru, pînza din 1912, unește încă prin cele două brațe ale compasului o lume telurică și o lume umană într-un cer de derive în care veghează un soare de sînge. Deloc semn al unei coexistențe aparente ce a luat sfîrșit, ci al unei relații niciodată dezmințite între lume și măsura artistului. Și în seria *Compozițiilor* anilor 12 și 13, se văd formele care vin aici ca să se despartă, să se precipite ca și cum și-ar sărbători evaziunea, într-o mișcare în care ele se lipesc, se presează unele de celelalte, epuizîndu-se și deformîndu-se reciproc, alungindu-se sau scurtîndu-se pentru a-și face loc, sub acolada cîtorva arcuri. Ele nu se decupează pe nici un fond (și chiar în *Tablou pe fond luminos* din 1916, fondul nu este decît un cadru, un spațiu interior al difuzării imaginii) : sînt viscere deschise unde te cufunzi, într-o naștere însîngerată ce amintește colcăiala și învăpăierile anumitor compoziții ale lui Brueghel. *Pictură cu pată roșie* din 1914 mai propune încă acest ritm vital, organic. Dar e de ajuns s-o compari cu *Pată roșie* din 1921 pentru a vedea distinct celălalt ritm, care va fi cel al ultimei perioade a lui Kandinsky.

Ritm acum al unor structuri fără înveliș, degajate de căldura lor, de inflexiunea lor, de palpitul lor visceral, restituite rectitudinei lor geometrice, și organizîndu-se într-o mișcare ca și contemplată de foarte departe de aștri în cer. Elementele se separă și, în contrastele și în armonia lor, se detașează pe un spațiu întins îndărătul lor precum un covor, o mătase de Orient, sau ocupînd pînza ca un aer neutru, intelectual — sau încă uneori ca un cer nocturn avîndu-și propria sa adîncime de radiere, precum cel al *Accentului în roz* din 1926, precum admirabilul cer de sărbătoare din *Compoziție X* (1939) în care un mare abandon de baloane, de steguțe, de serpentine, un imens foc de artificii se desfășoară deasupra pămîntului, foarte sus, foarte departe de el — prins în rotirea implacabilă și veselă a aștrilor. Dar segmentele infinitului mic, crenguțele și particulele celulare ocupă și ele, și conform acelorași figuri, un spațiu care nu este mai puțin vast. O aceeași lume oferă cele două infinituri între care Kandinsky se împarte, pînă într-atît încît măsurile tabloului sînt insignifiante și inapreciabile — cele mai mici conținînd o imagine susceptibilă de o mărire infinită, cele mai vaste putînd fi reduse fără să fie alterat echilibrul structurilor lor.

Acestor forme astfel purificate, reînălțate, separate și reîmbinate (unite prin dominanta fondului sau prin cea a unui focar privilegiat), Kandinsky — a cărui tendință și operă de teo-

retician sînt cunoscute — avu tentația să le determine legile. Dar aceste legi nu sînt cele ale unei contemplări exterioare, intelectuale, sînt legile unei dinamici, și ale unei semnificații dramatice, existențiale, dacă este adevărat că întîlnirea dintre unghiul ascuțit al triunghiului cu cercul n-are mai puțină importanță decît cea dintre degetul lui Adam cu degetul lui Dumnezeu. Ca și vocalele sonetului, fiecare dintre elementele, linear sau cromatic, ale acestei vaste decompoziții, recompune un fel de limbă natală și auzim din ce în ce mai distinct sonoritatea cuvintelor esențiale pe măsură ce ne ridicăm într-un aer mai rarefiat. Cuvinte care caută fără-ndoială o sintaxă și o putere de înțelegere impersonale (ceea ce distinge semnele lui Kandinsky de cele ale lui Klee), dar pe care o umple, poate, fără știrea sa și împotriva inimii ce se opune, istoria singulară a unui om — cuvinte trezind tainele noastre ca să vină dintr-o taină, dintr-o memorie ce n-a uitat nimic, și nici măcar uimirea plină de admirație a intrării pentru prima oară într-o izbă, cînd în fața culorilor „vii și primitive", ornamentele acoperind pereții, dulapul, soba, avu sentimentul „de a pătrunde în pictură".

Căci drumul acesta, care este cel al oricărei picturi occidentale, al cărui fiecare ocol trezește atîtea nume, atîtea opere pe care le-aș putea cita, este doar drumul lui Kandinsky. Ni se pare evenimentul în mod necesar chemat de o dialectică generală a picturii : și totuși, ar fi putut să nu fie, dacă iluzia unei clipe nu s-ar fi născut din lumina unui asfințit și a unui unghi insolit. Ni se pare deschis încă, pentru alții, pentru noi, și totuși, el nu poate fi nici refăcut nici continuat ; axiomele pe care le repetăm nu sînt lecții, ci oracole inexplicate, inexplicabile ; poarta este zidită, cheia dispărută, drumul nu era acest drum decît pentru cel ce-l deschidea.

BRAQUE

În locul florilor, mîna ce depuse în camera lui din strada Douanier paleta în fața rămășițelor pămîntești ale pictorului a descoperit adevăratul gest de omagiu. Așa cum corpul acesta se-ntoarce spre pămînt, viața aceasta se-ntoarce spre opera care a venit din ea. Cu vîrsta, spunea el, arta și viața nu fac decît una. Dar e nevoie de moarte pentru ca această unitate să se sudeze cu adevărat, într-o formă tot atît de indisolubilă ca cea a acestor corpuri — *Femeie cu mandolină*, *Pictorul și modelul său* — sau a acestor obiecte — fructe sau vase — pe care o secțiune dreaptă sau sinuoasă o separă într-o jumătate întunecată și o jumătate luminoasă unite totuși în același corp blînd glorios. Omul nu a respirat decît pentru geniul picturii sale, al cărui plămîn i-a fost paleta. Paletă mai adevărată decît orice imagine a lui însuși, și paletă mai adevărată decît florile, mai adevărată decît orice formă a naturii, pentru că natura l-a așteptat pentru a fi adevărată.

Pictura aceasta are drept obiect însăși pictura căreia seria magnifică a *Atelierelor*, șevaletul-liră, paleta-pasăre îi evocă operația. Și cu toate acestea, ea ne oferă prilejul de a influența lumea : face din obiectele familiare tot atîtea minuni surprizătoare la care putem în sfîrșit consimți. Pînza este ca un vas pe care pictura îl umple ochi ; ea nu este altceva decît pictură, fără interstițiu, fără fisură pentru vis și ceea ce se numește gîndire. Și cu toate acestea, din această îndestulare, din această plenitudine a materiei, ea degajă focul secret, invizibil : instabilitatea, creativitatea poetică care contestă și constituie.

Precum cea a foarte marilor artiști, opera lui Braque este un continent care nu poartă alt nume decît pe cel al creatorului său. Aceste ocruri, aceste griuri, aceste brunuri havan, nucă, tabac, aceste linii schimbătoare, deschio-

late, aceste rețele, aceste incizii, aceste dedublări sînt argila și cutele unui pămînt ce tocmai se naște. Dar lumea aceasta insolită, cu hotărîre și discreție diferită, iată că ne aduce aproape natura comună pe care n-o putem surprinde fără mijlocirea sa : obiecte uzuale, tovarăși ai vieții cotidiene, vase, căni, flori, fructe, pipe, gheridoane... devenite în sfîrșit așa cum trebuie să fie ca să putem avea din plin folosința lor, așa cum nu am îndrăznit să le visăm esența. Braque deschide, în inima vieții noastre, a lumii noastre, drumul surprinzător în care fiecare poate călători după el.

Opera aceasta s-a *închis* lent, tenace, ca un pumn care nu vrea să lase să-i scape nimic din lume — care o prinde întreagă în cursa tabloului — cu blîndețea și forța unei dragoste autoritare și generoase. Primele pînze se deschideau uneori ca niște ferestre în fața risipirii colorate în care se pierde privirea. Dar, foarte repede, fereastra se închide, și în mănunchiul strîns legat al naturilor moarte, concentrarea compozițiilor geometrice, penumbra saturată de scene de interior, se sedimentează pentru a se compune — cîtuși de puțin ostateci și pradă a violenței, ci recompense ale unei răbdătoare recolte — obiectele ce ne întovărășesc privirea. Spațiul în care obiectele se împrăștie și se separă, vibrare de aer în jurul lor, invizibilă și impalpabilă, devine spațiul mobilat în care obiectele se ating precum pietrele zidite ale unui perete. Și densitatea aceasta — aici — nu este plenitudine decît pentru a primi o respirație, o viață, care nu este cea a unui suflu exterior ce izbește această insuliță de materie, ci mișcarea materiei însăși, ritmul său de transmutații, istoria sa. Tot așa cum compozițiile verticale, volumetrice de altădată sudează unele de altele profilurile unei viziuni succesive într-o formă de simultaneitate care este ca și ținută în echilibru pe extremul vîrf al momentului ce o constituie, tot așa și compozițiile orizontale, sinuoase, venite mai tîrziu, prin decupajul for-

melor și al culorilor, dezarticularea suprapunerilor, încălecarea contururilor, mărturisesc maleabilitatea unei lumi pline, vorbesc despre flacăra, sufletul, vorbesc despre *opera* ce lucrează această materie, fixînd-o într-un echilibru de alunecare, de devenire. Aici, totul este obiect, pentru că nu există aici decît un singur obiect — spațiul plin în care totul își răspunde, se schimbă, se caută, în care floarea își amintește de rădăcină, lumina de umbra sa, bobul de strugure de trupul femeii, fructul de celălalt fruct, paharul de izvor, pămîntul de soare, paleta de pasăre.

Căci această paletă a lui Braque, pe care o vedeam luminînd în obscuritatea camerei, este cu adevărat pasărea ce n-a încetat, nevăzută, să vegheze deasupra cuibului în care paiul și grăuntele, scoarța de copac și mușchiul au fost strînse — pasărea îndemînatecă, activă, pasărea de vigoare care, înainte de a deveni semnul pur al operei, ni se arată în ultimele imagini, traversînd un spațiu în care obiectele au dispărut în cele din urmă pentru că acest spațiu este el însuși precum un vast obiect continuu, o materie a cărei fiecare părticică, suportă delectarea privirii și ispitește mîngîierea mîinii, asemănătoare acestei cărni a fructului sau acestei stofe pe care o sfîșie cuțitul, acestui pămînt pe care-l răstoarnă brăzdarul plugului, și la care revin trupurile...

ROUAULT

În timp ce pictura timpului nostru, de la impresionismul acum îndepărtat la cel mai recent „informal", șovăie în fața chipului omului, Rouault își întinde opera întreagă precum voalul Veronicăi pentru a primi la sine Chipul — chip al lui Crist, al aproapelui, al omului.

Se cunoaște evoluția lui Rouault și se vede într-adevăr că a respirat aerul timpului său. S-a amestecat în căutările acestui timp, s-a de-

dat camaraderiilor de atelier, coexistențelor Saloanelor. Cu Gustave Moreau, căruia i-a fost elev, și căruia primele sale picturi îi datorează mult, împărtășește o concepție simbolică a artei, la capătul căreia este mai puțin vorba de a reprezenta aparențele decît de a-i elibera focul ascuns. Dar, de la unul la celălalt, ce distanță ! Focul ascuns, Moreau îl caută cît mai departe, în spațiul rarefiat al unui „n-are importanță unde în afara lumii" ; Rouault în plină viață. Materia pe care o iubește Moreau este răceala scînteietoare a perlei. Rouault este greu de carne, greu de pămînt, „solitar atașat gliei picturale precum țăranul de cîmpul său", așa cum o spune el atît de bine. Îi cunoaște pe foviști, și s-ar putea crede chiar că este unul dintre ei. E alături de ei în voința lor de a face din pînză împotriva impresionismului din care, dealtminteri, se trag, nu o fereastră deschisă în spațiu, animată de adierile și de reverberațiile sale, ci traseul unei reacții, al unui accent despre care s-a spus că e deformator, despre care ar trebui spus mai degrabă că este revelator (și Rouault va scrie pe bună dreptate că, dacă subiectivelor le lipsește un ochi, obiectivelor le lipsesc doi). Dar accentul lui Rouault nu vrea să înfățișeze nici feeria nostalgică a lui Gauguin, nici euforia lui Matisse, nici această spaimă în fața lumii, în fața acestui *vizavi* care hăituie copacii lui Van Gogh. Descendența sa este cea din Goya, din Daumier, într-un fel din Degas, cu siguranță din Toulouse-Lautrec : din cei pe care-i obsedează, pe care-i cheamă stigmatele trupului și chipului uman.

Și Rouault pictează mai întîi chipuri pe care le-ai putea numi caricaturale, degradante sau agresive, jalnice sau amenințătoare : clovni, prostituate, judecători, copii palizi ai periferiilor. De o parte, judecătorii, de cealaltă, cei judecați, victimele. Și mila, cînd îi pictează pe unii, este la fel de evidentă ca și mînia sa, pictîndu-i pe ceilalți. Dar mînia aceasta, de unde vine ea ? Din neliniștea, o spune el în-

sușI, pe care-o încearcă „la gîndul unei ființe umane care trebuie să judece pe alții". Judecătorul va fi judecat la rîndul său. La rîndul său, iată că și el poate fi obiectul milei. Soarele roșu și aur ce arde atîtea pînze, așa cum mila arde inima, n-a apărut încă. Dar o rază timpurie se amestecă în tocile sale de un negru rău, în rochiile sale de un roșu de supliciu, în herminele sale pline de noroi. Dacă s-ar smulge aceste false otrepe de ceremonie, s-ar vedea ivindu-se trupul, decăzut și totuși chemat. Precum cel al prostituatei, sub parura sa. Precum cel al clovnului...

Pentru ce predilecția aceasta pentru clovn ? Și el are, la fel, o îmbrăcăminte, o „îmbrăcăminte de paiete", pe care este de ajuns s-o dezbrace pentru a se vedea sufletul care, în contrast cu această sclipire amăgitoare, este „de-o tristețe infinită". Și Rouault afirmă : nu trebuie lăsat nimănui costumul său de paiete. Cu toate acestea, nu este vorba de a opera pur și simplu ceea ce se numește astăzi o demistificare, fie ea chiar în folosul caritații. Căci Rouault spune : sînt clovn ; s-a pictat clovn ; nu s-a pictat judecător. Costumul de paiete al paiației, al saltimbancului răspunde unei nevoi căreia trebuie să i se răspundă. El este sărbătoarea săracă, sărbătoarea sărmanului, către care se-ndreaptă — spune el într-o frază care are accentul de sfîșietoare compasiune a celor ale lui Bernanos — cel ce vrea „să uite iernile lungi, zilele fără bucurie, măștile dure sau ostile, firile, inimile uscate". Drumul circului, familiar reveriei noastre, șoptește că există aici un Orient de care inimile noastre are nevoie. Dar nu sărbătoarea de bîlci, care ar putea fi acest Orient. Chipului paiației îi urmează Chipul lui Crist.

Și opera lui Rouault tinde să devină iconografia acestui chip. Lumea nu este absentă, Crist apărînd în lumea aceasta, fiind din această lume. Flori, dar ca cele ce ard în umbra capelelor. Peisaje — soarele, cerul, o linie de ori-

zont cu o barcă, un lac sau o mare, Tiberiadă sau Mare Moartă. Şi nu este deloc un spaţiu separabil al umilelor siluete predestinate, şi mai întîi al acestui obraz, ci — asemenea fondului de aur al picturilor primitive — un fel de aureolă solidificată, de radiere solidară, un contur materialmente aderent formei, un singur bloc cu ea, precum piatra cu figurile reliefului său.

Căci în acelaşi timp în care devine iconografia acestui Chip, arta lui Rouault se transformă. Perioada precedentă, profană, dacă s-ar putea spune, aceea a chipurilor socialmente diversificate, cunoaşte adesea o libertate a liniei, un fel de rătăcire a desenului lansat în propria sa urmărire, învîrtejit în ornamentele sale înlănţuite, serpentinele sale, inelele sale, dungile sale, zburînd şi dansînd ca o liană detaşată de suportul său. Pe Rouault îl reţine, atunci, mai mult decît trupul sau obrazul, mişcarea. Aceasta pentru că n-a găsit chipul de-a lungul căruia, ca să spunem aşa, să se culce desenul. Operele neterminate arată ceea ce ar fi putut fi Rouault ; cei ce vorbesc de monotonia sa pot vedea aici că ea este de o diversitate refuzată. În toate epocile vieţii sale, ceea ce Rouault numeşte nefinisatul, este acest moment în care linia aleargă ca o liană ce n-a găsit arborele căruia i se va supune pentru a nu-i fi decît conturul ; momentul în care forma şi culoarea n-au întîlnit încă centrul lor nu de imobilitate, ci de gravitate, şi saturaţia lor. Terminarea, este momentul în care liniile sînt turnate în plumb, curg în albia formei decisive, încercănează obrazul care spune totul. Momentul în care culorile încetînd să mai fie paietele sărbătoarei de bîlci, se ivesc umbrele transparente ale mişcării — albastre, roşii, verzi, galbene, intense, grele, grave — precum bulgării greoi ai unui pămînt întors pe dos, precum un soare al unei mări înroşite de fuziunea sufletului.

Pînzei uşoare, zburînd în vînt, i se substituie o imagine ce are greutatea şi indivizibilitatea materiei, greoaie şi dintr-o singură bucată ca sticla vitraliului, lemnul icoanei, piatra unui ex-voto. Departe de a fi punct de plecare, centru de difuziune, reflex angajînd într-un spaţiu reflexe, pînza este locul unei convergenţe, punctul terminus al unei condensări, concentrarea unei depuneri. Mişcarea, privirea şi-au găsit matca lor, orbita lor. Dar nu este un idol ceea ce depun în faţa noastră. Nici măcar Cristul bizantin. Este Cristul roman reînviat. Din Cristul său, Rouault a ştiut să facă o imagine sacră, izolată de lume, imuabilă, şi totodată o imagine umană ştiind totul despre noi, vorbind singurătăţii noastre, mizeriei noastre, speranţei noastre. Icoana aceasta hieratică, lemnoasă, ne spune istoria noastră, ne prezice suferinţa noastră. Această densitate a materiei, această greutate a culorilor, nu evocă pămîntul decît pentru că şi carnea noastră este şi ea pămînt. Ceea ce apasă ca plumbul, arde ca uleiul sub sticla lampei, aceste reflexe de moar ale esenţei apei, aceste pînze de catifea ale cerului, această copleşitoare amiază deasupra Mării Moarte, în torida suspensie a oricărui suflu, înseamnă singura gravitaţie a sufletului, în incendiul Orientului său, şi uleiul curge din pensula pictorului — picătură cu picătură — precum gemele născute din arderea sa, perlele arzătoare ale răşinei sale.

BISSIÈRE

Lui Bissière, care s-a ferit cu străşnicie să povestească evenimentele aparente ale vieţii sale şi să descrie formele aparente ale lumii, dar care a adunat în fiecare din tablourile sale, în fiecare din pînzele sale (şi niciodată nu s-a potrivit mai bine, ceea ce cuvîntul acesta — pînză — evocă drept lejeritate : perdea agitată

în faţa ferestrei, drapel în vînt), ca şi voalul

femeilor sfinte sudoarea chipului lui Crist, năduşeala unei vieţi expuse căldurii lumii, sau, ca şi un geam de fereastră dîrele ploii, încetele traseuri ale sucurilor sale, ale sămînţei sale, şi asta printr-o operaţie căreia fiind de reculegere, adică totodată de despuiere interioară şi de readunare a lucrurilor, i se poate spune de rugăciune — omagiul pe care i-l datorăm n-ar putea să constea în rapelul unei vieţi dealtminteri destul de săracă în evenimente, şi nici în descrierea acestor „imagini fără titluri" pe care ni le-a lăsat, făcute dintr-o ţesătură ale cărei variaţii, ale cărei modulaţii sînt atît de uşoare, de fine, de sensibile (în accepţia cea mai puternică a cuvîntului sensibil) încît a le evoca este tot la fel de anevoios (sau inutil) cum ar fi de a reda, în timpul unei lungi plimbări prin pădure, natura în fiecare clipă schimbătoare a luminii, după cum se apropie sau se luminează trunchiurile de arbori, după cum loveşte soarele frunza moartă, sau covorul de lichen, arama insectei sau geamul de rouă — ci, dimpotrivă, într-un gest care, şi el, este asemenea unei rugăciuni, nu vreau să spun un act care să-l garanteze sau să-l recomande pe Bissière, ci un act care să-l rezume, să-l surprindă : părerea cea mai simplă şi mai adevărată pe care să ne-o putem forma despre el în clipa aceasta, şi în comun.

Or mi se pare că dacă încercăm să ne gîndim la Bissière într-un mod general, esenţial, aşa cum a făcut-o şi el pentru lume, ne gîndim mai întîi la el ca la acel pictor care nu s-a sinchisit de capodopere, care n-a crezut că are o misiune, n-a vrut să lase în istorie un monument servind drept exemplu, care şi-a declarat oroarea pentru bariere, sistem, incomprehensiunea sa pentru cuvinte precum *căutare* şi *problemă*, care a spus, dimpotrivă, că pictura nu este o alegere, ci o fatalitate, că pictorul îşi produce tablourile ca şi un măr merele ; ca la acel artist care pur şi simplu a restituit lumea pe care a absorbit-o, pentru că există

un schimb între sensibilitate şi lume, şi fiindcă tabloul este făcut pentru a trăi, a poseda, a aprofunda bogăţia intimă a acestui schimb, şi totodată pentru a o ţine la distanţă, a o îndepărta de sine ca şi cum, în această dedublare, ar risca să devină sufocantă, intolerabilă, astfel încît opera este o oglindă unde se proiectează şi se priveşte înmărmurirea interioară care, fără aceasta, n-ar fi decît o orbire, sau încă, — aşa cum Bissière a scris — un foc aprins pentru a-ţi fi mai puţin frig, *un foc care să-ţi fie prieten*, aşa cum spusese mai dinainte Eluard, şi în care azvîrle, pictorul ca şi poetul, pictorul-poet, *pădurile, crîngurile, cîmpurile de grîu, viţa de vie — cuiburile şi păsările lor, casele şi cheile lor...*

Dar opera aceasta despre care s-a putut spune în cele din urmă că este un jurnal, cartea orelor, un Keepsake*, răspunzînd prin urmare nevoii celei mai intuitive de expresie, celei mai simple, n-a atins această funcţie naturală şi, pare-se, transistorică, decît după multe ocoluri, căutări, un lung drum de experienţe şi de reflexii traversînd un peisaj foarte precis istoric, mînuind sau aruncînd uneltele momentului : bătrînul înţelept puţin cam naiv care întinde pe frînghiile navei de sărbătoare podoabele sipetului copilăriei din care cad rămurele, muşchi de copac, silex, inimi de scoarţă, şi cîteva pene de înger culese de pe arborii de Crăciun, fusese de asemenea, oricum, profesorul de academie Ranson, autorul acestor studii care, către anii 20, căutau la Ingres, Cézanne, Corot, Seurat, în acelaşi timp „tradiţia franceză", „puritatea", „elementele stabile", procedeul mergînd „de la concret la abstract", subsumînd deci sub semnele cele mai simple, cea mai mare bogăţie de senzaţii ; fusese de asemenea mult timp, pe de altă parte, cel ce căutase acest luminiş deschis poate sub ameninţarea unei cecităţi care a jucat aici aproape

* englezeşte, în text = suvenir

rolul nopții misticilor, pentru că lumea tablourilor sale deveni — tot ceea ce rămînea atunci din lume sub pleoapele sale — „această masă irizată în care culoarea și lumina se pătrundeau și zămisleau". Rezultat cîtuși de puțin inevitabil și firesc, ci posibil doar în funcție de o anumită conjunctură istorică și personală, obținut prin hazard, prin șansă ; întîlnire a punctului de fuziune unde lumea obiectelor separate, de la lumina exterioară la obiecte, din fond distinct al formelor devine o singură aversă de stropi irizați ; descoperire a unei picturi — picturi pentru a fi pictură — muzică și poezie ; afirmație a nonfigurativului, după neofigurativul cubist, pentru că, cadrilajele sale tremurătoare nu sînt nici eșafodaje și nici schelete, ci plasă mobilă pentru a strînge stropii de lumină, canale pentru alunecarea lor ; dar (pentru că orizontalele sale și verticalele sale sînt peste tot dispuse pentru a prinde în cursă lucirea fără formă) propunere a unei picturi ce posedă semnele sale, țesutul său intim semnat, ceea ce o opune fluidității impresioniste ca și informalului : a unei picturi, deci, care realizează echilibrul semnului și al senzației, al conturului și al haloului, descoperind astfel semnificația și profunzimea unei nonfigurații care nu este bineînțeles nici decorativă nici abstractă, pentru că acolo nu sînt tapete pe perete, ci oglinzile unei autofigurații, pînze, voaluri la soare unde se așază respirația pămîntului. Și, în același timp, pictura aceasta care este poate prima care să atingă această puritate, această puritate impregnată, o întîlnește într-o amiază care este totodată un apogeu și un sfîrșit (un sfîrșit pentru că pictura va începe în curînd să detașeze semnul de expresia sa, lansîndu-l ca pe un proiectil fără origine și, de asemenea, să regăsească obiectele în similitudinea lor materială), o Amiază care are seva și tristețea sferelor vieții, care strălucește și moare ca tot ceea ce aparține istoriei, și este adevărat că opera aceasta,

ca toate operele, aparține istoriei, dar în care ne vorbește de asemenea (dacă nu cumva ne înșelăm crezînd că putem auzi vreodată un astfel de limbaj) un acord al omului și al lumii, al sufletului de veghe și al zilei, în așa fel că timpul se șterge, și tot ce se leagă de el : căutarea aceasta pe care totuși Bissière a întreprins-o, această memorie sau această negare a operelor pe care totuși le-a întîlnit, și pînă la această moarte.

GIACOMETTI

Miercuri seara, 12 ianuarie 1966

Era un astfel de om încît, cunoscîndu-l în fond puțin — și numai în acești ultimi ani — moartea sa, de care abia am aflat, mă lipsește de un reazăm, mă lasă fără apărare, expus.

(Este adevărat că, sub cercul de cretă al parcursului său, cine l-a întîlnit într-o zi putea să-l vadă în mod esențial, pe el, nu personajul unui roman istoric a cărui viață, alcătuită din varii incidente, solicită cunoașterea tuturor elementelor care au format-o puțin cîte puțin, ci eroul unei povestiri mitice, fără trecut și fără avatar contingent, ai cărui pași, urmați, ar trezi de-ndată rumoarea unor adînci reminiscențe.)

În el, ceva umplea, reunea, dădea calmul evidenței. Nu ți l-ai fi putut imagina, dori — nici măcar o clipă — oricît de puțin — un altul. Incontestabil, să-l accepți total, sau să-l respingi total, ca pe o rădăcină, o stîncă. Dar o stîncă în mișcare, în marș, mutînd din loc o atmosferă ce te trage după sine. Și evidența primită de el cîștiga, anima, ne dădea, în proprii noștri ochi, un început de evidență.

În întregime ocupat de el, plin de el însuși, plin ochi, raportînd totul la sine. În consecință deschis, pentru ca să prindă ceea ce ar putea intra în jocul său. Bloc, dar bloc în fandare, cu pereți ca niște fălci de pradă. Deloc deschis pentru a uita de sine, sau curios de diversitate,

sau grijuliu de a spori vreo avuție. Profitînd, consumînd, înghițînd, dar doar ce putea încorpora.

(Ceea ce elimina, era fără-ndoială lucrul cu care nu avusese, inițial, comerț, care nu aparținea rădăcinilor sale ; și de asemenea tot ce se afla — accident, dispersiune, bifurcație — în afara unei simplicități esențiale : insensibil față de mare, de pildă, și neluînd niciodată avionul, indiferent la ceea ce se înțelege prin diversitatea lumii, sau frumusețea ei. Pentru că, frumuseții, nu era obligat să-i schimbe semnul. Urîțenia, banalitatea, sordidul, suferința, moartea, le prindea în ghearele sale, le auzea cum troznesc, beat de plăcere, le sfărîma cu putere.)

Avînd mereu nevoie de lucru, de pradă pentru că voia nu să creeze, să compună și nici să formeze sau să deformeze, ci să-și așeze în față ceea ce fusese înșfăcat. Deci, deschis, mereu îndreptat asupra... Dar îndreptat, mereu, asupra aceluiași lucru : orice lucru esențial, orice în care esențialul se disimulează și face semn, orice în care se confirmă dificultatea și necesitatea sechestrării(și, în consecință, ce altceva mai bun decît un chip ?) și aflîndu-se astfel, el, forța sa, puterea sa de a dori și de a lua, și prada sa monotonă, cuplați precum amanții din legendă, înlănțuiți într-un inel de nedesfăcut în care deschiderea devine fascinație, urmărirea reîncepere, înaintarea rotație nemișcată.

Nemișcarea omului care merge, încremenit în clipa cînd se smulge de pe soclul său, cînd aruncă piciorul înainte. În timp ce proiecția cinematografică redă o mișcare dintr-o serie de imobilități, aici perpetuitatea mișcării lasă în urma ei succesiunea aceasta de gesturi împotmolite.

El este cel ce merge, el, bărbatul, sculptorul (femeile își țin picioarele lipite unul de celălalt) — căci ceea ce apare aici nu este numai obiectul de apucat, ci apucarea obiectului, mișcarea ce merge către... Piciorul acesta ce înaintează, dar care rămînînd prins în soclul

său, nu poate să meargă decît în direcția posibilității sale. Înaintare prea neînsemnată pentru ca ținta să fie atinsă, dar prea decisivă, prodigioasă, incomensurabilă, pentru a nu-și solicita reluarea, pentru a nu deschide operei albia în care ea nu va înceta să se strecoare.

„Iau totul de la început. Dacă lucrul ăsta nu merge mai bine în cincisprezece zile, încetez complet, nu ? ... În sfîrșit, mîine, poate..."

(Mă gîndeam mereu la această expresie a lui Balzac despre el însuși : „Un fenomen de speranță.")

Lucrînd, mergînd pe stradă, putea fi regăsit întotdeauna ca în același instantaneu : la aceeași oră, în același loc — între două repere familiare —, spunînd același lucru, făcînd același gest, și, pare-se, aceeași operă. Dar era primul pas, primul cuvînt, primul gest. Prezent abolind magic orice trecut, destul de puternic pentru a nu fi repetat, deschizînd de fiecare dată viitorul căruia i se încredințează. Parcurs de orologiu, în care sună mereu aceeași oră, dar noi n-o auzim niciodată aceeași, de fiecare dată ecoul său este presunetul unei alte ore — noua oră. Prezent trecîndu-și mereu mai departe prezentul.

Magie a acestei clipe inaugurale risipind orice anterioritate, excluzînd orice comparație. Fiecare operă maschează operele asemănătoare care o precedă ; în cercul operelor asemănătoare, fiecare operă este unică, primă. Există, doar în abstract, la un la-ndemînă iluzoriu, un ansamblu căruia îi poți descrie istoria, formația, seriile, registrele, deci inegalitățile și contradicțiile. El însuși, abordînd opera, nu se sprijină pe nimic altceva decît pe dorința ce se naște care-l îndreaptă asupra acestui lucru născîndu-se în fața lui și, cu toate că i se întîmplă să lucreze îndelung, aproape indefinit asupra aceleiași opere, continuitatea este cea

a modelului, mai mult decît a operei (sau mai degrabă : cea a unității abstracte a modelului), căci gesturile nu se-nlănțuie după o progresie ce le-ar da mai multă siguranță și, rezultatului lor, mai multă perfecțiune, fiecare gest este singur, primul riscînd totul sau nimic.

Cînd îi spune lui Genet : *Trebuie să copiezi ceea ce vezi, nu ?* — și adaugă : *și în același timp trebuie să faci un tablou,* el nu se referă la nici o tehnică, la nici o poetică ce, respectată, ar da tabloului drept de cetate într-o lume în cele din urmă superioară celei ce se vede ; face aluzie la acest act care este un risc ce trebuie asumat singur și fără sprijin, fie el chiar în propriul său trecut, și care este o posibilitate mereu deschisă pentru că este mereu pierdută ; nu menționează nimic altceva decît dificultatea ce vine, între lucru și pînză, de o asemenea întindere încît este imposibil să mergi de la un țărm la altul fără a pierde ceea ce vrei să transporți, și totuși...

Și totuși, lucrul trebuie transportat, cu toate că este de neatins, pe pînză, pentru că pînza — posibilitatea operei — face să apară lucrul la rîndul său, și încă de la origine, ca de neatins, în spațiul său real.

Totul se petrece ca și cum lucrul, în realitatea sa, ar fi de neatins, pentru că spațiul se află în jurul ei ca o scenă trucată, cu dispozitivele de susținere ale culiselor încărcate de oglinzi deformante, cu ancorări false, care fac ca nici unei poziții a spectatorului să nu i se ofere perspectiva esențială. La fiecare pas, invizibile și schimbătoare lentile de contact ni se strecoară sub pleoape, făcîndu-ne să vedem obiectul — același obiect — minuscul sau nemăsurat, întotdeauna ciuntit. Fără-ndoială voința de a prinde, de a remarca lucrul pe celălalt țărm, vine din dorința de a-l degaja de acest spațiu în care el nu este niciodată adevărat.

Cu toate că, remorcat în afara acestui spațiu, lucrul n-ar fi niciodată decît o perspectivă

ivită în acest spațiu. Oare din disperare, din exasperare, oare în mod agresiv acuză Giacometti instabilitatea și precaritatea perspectivelor, basculînd de la mai mare decît în realitate la aceste figurine atît de mici încît cu o lovitură de deget riscă să le distrugă ?

Dar poate că nu este asta, poate aceste deformări sînt mai puțin o acuză a iluziei decît un avatar al prinderii, impactul întîlnirii. El nu se oprește la ele cu toate că ele sînt în cele din urmă ceea ce persistă, ceea ce rămîne între mîinile sale, nu sînt decît haina pe care o-ntoarce pe dos, o sfîșie, pentru a lăsa descoperit focul ascuns, taina, sacrul, privirea, această legătură a nasului cu orbita ochiului, măsura comună a măsurilor diferite, adevărul din inima iluziilor, *asemănarea...*

Aceste deformări care, de aici înainte, prin ironia unei înțelegeri greșite, inevitabile, îl reprezintă, sînt atît de puțin o construcție, o scriitură voită, o semnătură complezentă, încît sînt conforme cu rezultatul — pe care-l numea cu plăcere „bicorn" — al unui efort pe care niciodată — în ciuda umorului său și paradoxurilor sale — nu l-a denumit sau judecat astfel. Ele țin totodată de natura percepției și de cea a actului. Imperfecției ființei (a aparenței ființei) i se colează — gură-n gură — imperfecția actului : ele își răspund, se exaltă, se decepționează, se trezesc. Mîna își apucă prada pentru că ochiul nu parvine să-i situeze locul în acest spațiu de miraje și de obstacole, și, apucînd-o, o violentează, o reduce, o alungește, o curbează, o ciufulește, cîteodată — aproape — o desființează. Dar slăbind din strînsoare captura, nu dă drumul unei rămășite moarte !

Lut, foetus, viață a unei nașteri fremătătoare — viață a mîinii care mîngîie sau care forțează și a cărnii care răspunde prin hohotul, prin hula valurilor sale repezi, cea a privirii care a privit și a celui ce privește fix la rîndul său, tocmai în fundul acestui cuib de plumb

neted, în spațiul ridicat din care nu mai rămîn decît eșafodajele...

Spațiu ridicat, șters, totuși jalonat, fremătînd de profunzime. Chipuri netede, fără umplutură, și restabilindu-și profunzimea. Fără-ndoială spațiul este obstacolul ce desparte de focarul neamplasat. Este de asemenea drum de parcurs, și, în timpul drumului, din pașii săi în urma pașilor naște și crește pasiunea, una singură, a drumului. În înaintarea, în coborîrea inițiatică, drumul nerăbdător, impasibil, către locul unul singur privit, unul singur dorit, ajunge să i se substituie...

Obsesia *asemănării*, a unei analogii magice cu prezența vie, atestă preexistența prezenței. Dar ea stă în fața noastră, la distanță — și dorința vrea să intre în posesia ei. A poseda ceea ce vezi se săvîrșește aici împlinind-o, dar a o împlini nu înseamnă aici a o crea, ci a pătrunde în ceea ce vezi așa cum pătrunzi într-un trup, și dacă a pătrunde în ceea ce vezi trece prin acest gest ce pare a o imita, și duce la o operă ce se desparte de ea, în același timp în care ce-l ce o face se desparte de ea, asta se-ntîmplă pentru că acest om este, în ciuda a orice, un artist. Și dealtminteri, dragostea, și ea la fel, vede cele două trupuri împreunate unul de celălalt, căzînd.

Cad, dar pentru o scurtă clipă, erau altele. Din această efemeră, fabuloasă metamorfoză, opera dă naștere unei imagini pe care după cădere, o poți privi.

Mîngîiere și violență, tresăriri și zvîcnete ale unui corp la corp, pătrundere, prezent și recădere fără memorie, trezire a esențialului prin alterările cele mai ciudate, nici o operă care să se confunde mai mult cu însăși mișcarea erosului...

Și sînt tulburat mai puțin în forța mea de a admira cît în puterea mea de a dori.

Întoarcere din Stampa, 16.

La un capăt al sicriului, un mic voleu ce fusese amenajat permitea, deschis, să se vadă chipul. Sub sticlă, el mi se părea — cap micșorat, într-adevăr de ceară, sub șuvițele de păr cenușiu — cel al strămoșului mitic al omului pe care l-am iubit, sau poate chiar al unui necunoscut mort de mii de ani, aztec, egiptian îmbălsămat în acest sarcofag și neavînd nimic de-a face cu toate acestea.

Risipite prin atelier, și înmugurind în lumina rece, cîteva figurine tocmai erau aduse, de un suflu anonim — care bătea la ușă.

KEMENY

Reținut de suportul lor și delimitate de cadrul lor, aceste îndoituri, rupturi, proeminențe metalice — stalactite ale unui zid sau grilele unui covor azvîrlit pe pămînt, n-are importanță — nu sînt volume în spațiu ; ele sugerează numai posibilitatea, nașterea volumului. Aceste sculpturi, despre care oricine știe că vin din pictură, se-ntorc aici poate. Picturi în relief ? Ambiguitatea inerentă bazoreliefului, aici, mărturisește mai puțin subordonarea față de arhitectură cît legătura sa cu pictura. Dar nu culoarea îl reține pe sculptor sub dependența pictorului. Fără-ndoială, soarele surd al cuprului, al alamei, se aprinde în nocturnul fierului și al zincului. Nocturnul acesta, totuși, își are claritatea sa, versanții săi de umbră și de lumină, viroagele unde se-ndesește, unghiurile și vîrfurile unde lucește o apă rece. Jocul formelor metalice cele mai stinse încă este căutare a luminii ; măsura distanței și a volumelor este măsură a luminii ca și a mișcării. I se întîmplă lui Kemeny să coloreze metalul și materia plastică, să dea aschiilor de aramă reflexele unei scoarțe de copac în plină lumină, să facă ca o placă de aluminiu să devină o plajă galbenă, roșie, alburie, presărată cu co-

chilii goale, inele și sesterți, împotmolite în nisip. În *Depărtări* (1959), proeminența și scobitura acelorași forme (soiuri de pipe, note de muzică ?) își răspund, de la un cer la o apă galben verde, precum obiectul și reflectarea sa picturală. Alte opere se intitulează *Mică Zi seara, Mică Seară dimineața*. Dar reproducerea în negru și alb a reliefurilor colorate nu alterează adevăratul limbaj — și culoarea, chiar dacă absentă, își află mereu echivalentul. Între această sculptură și pictură, legătura este de un alt ordin — mai profund.

Baudelaire, explicînd pentru ce sculptura i se pare plictisitoare, a opus picturii ca lucru deliberat mintal, imagine căreia artistul îi impune, „despotic", punctul de vedere, această artă prea aproape de natură, care se pretează ca și ea tuturor punctelor de vedere, în măsura în care pozițiile spectatorului rotindu-se în jurul obiectului scapă ancorării perspectivei artistului. Sculptura este un obiect de percepție ; ea nu este încă o imagine. Kemeny, pictor de firme în anii săi de ucenicie, deci pictor al imaginii celei mai abstracte, alegorică prin natura sa, proclamînd, pentru că îl figurează, denaturalizarea obiectului, n-a încetat să ceară sculpturii, obiect al percepției incomod, dificil de mînuit, cu ghimpi și colțuri ce eventual pot răni, puterea de abstracție a imaginii. Și totul se petrece ca și cum n-ar fi pornit lupta împotriva materiei, devenind tîmplar, fierar, învățînd să decupeze, să taie cu fierăstrăul, să nituiască, să sudeze — decît în acest scop.

Ca și imaginea, basorelieful este impenetrabil și închis. Nu putem nici să intrăm în el, nici să ne rotim în jurul lui. Aceste proeminențe tabulare sînt separate, abstrase din spațiu, care este elementul în care coexistă relieful în *ronde-bosse* și spectatorul : spațiul, culoar de circulație pe care-l împrumutăm pentru a-i face ocolul, sau eventual drum de scurtătură dacă monumentul se compune din volume distincte. Reliefurile lui Kemeny nu se

deschid decît pe acest spațiu ; ele sînt închise pe un spațiu care previne suficient că nu este al nostru, împotriva căruia, apărîndu-se, s-au fortificat. Aderența la suport și la cadraj sînt semnele naturii mintale a operelor care nu sînt volume în spațiu, ci *un spațiu de reprezentare*.

Depărtări, Departe și aproape : anumite titluri ne aduc aminte că problema spațiului — aceea a adîncimii — este problema lui Kemeny. Dar adîncimea nu este realizată, nici măcar dispusă în *trompe l'oeil :* este figurată. Proeminențele acestei păduri de brazi agățați pe panta lor ne interzic să ne înfundăm în ea : sînt, vizibil, cutele unei suprafețe. Semnul adîncimii ce atrage, este, în același timp, această înaintare cu recul : tot astfel, pictura, începînd cu o anumită cotitură a istoriei sale, face să vină spre noi a treia dimensiune pe care o expulzează din lăuntru.

De cuiele unui fel de tablou de bord atîrnă coliere, inele, lanțuri. Chei ? Desigur. Dar nu din cele ce deschid porțile. Cheile, aici, ajută să așezi o grilă, să vezi, să citești un peisaj — peisajul mintal al unui univers material. Benzi îndoite, panglici împletite, ierburi zbîrlite, bărbi de rămurele, cadrilaje sau dispuneri radiante de alveole, orașe fabuloase („periferii ale îngerilor", Cetăți ale Morților, orașe arabe, mi-am spus întotdeauna, cînd le vezi din avion pe tabla lor de șah cu plinuri și goluri, cu acoperișuri plate și curți goale), oraș explodînd în jurul unui centru sau încolăcit, în nodurile sale de șarpe înainte de a se azvîrli, faleze abrupte cu proeminențele colțurilor lor ieșite în afară, ale teraselor lor etajate, sau vaste șesuri cu cîmpuri longitudinale, alinieri de mari plase de pescuit, conglomerări de grîne, de peceți, de accente, de semne (scrisori, uneori : H T — un relief ca un teren de aviație, aparatele pe sol, aripă lîngă aripă), și deseori forme pentru care nu există nume, dacă nu doar într-o *lume alta*, pentru că ele nu aparțin

nici scării folosinței noastre, nici celei a geometriei noastre : forme comune materiei organice și inorganice (*„Fierul,* spunea el, are *inimă, nervi*), moleculei metalului, picăturii de sînge sau de ploaie, vegetalului, luminii. Univers dat în imagini, deci în abstracția lucrului, dar care, departe de a fi universul imaginilor noastre, este cel al elementelor ce trec neobservate, al structurilor de o invizibilă micime. Univers fără-ncetare enunțat, silabisit literă cu literă ; limbajul spune, repetă mereu același lucru ; roi în sfîrșit eliberat de particule decupate, separate, reacoperă și roade figura, figura particulară care de atîta timp le-a jignit, le-a refulat... Asamblaj infinit deschis de elemente identice, puternic vîrtej al repetiției (Kemeny este unul dintre primii care au pătruns pe acest drum al artei, cel mai recent), oglindă întinsă aceluiași de către același, pe care nu vom înceta niciodată s-o traversăm. Și tocmai pentru că obiectul este ilimitatul, operația cheamă aici încadratura, supunerea formelor planului suportului lor. Ilimitatul nu poate fi figurat decît abstract : fiind în afară de scară, în afară de frontieră, el solicită reducția și demarcația. El își cheamă invertirea, abstracția sa contestatoare. Azvîrlind toate mijloacele, nu le poate admite decît pe cele mai ostentativ opuse, cele ce nu suportă nici o confuzie cu realitatea concretă, individualizată.

Dacă încadratura unește aceste structuri, tot astfel cum oglinda — sau fereastra — dă formă spațiului inform, este la modul negativ. Nu pentru că ele ar fi simpla aglutinare a unor elemente identice. Dar ceea ce le diferențiază, ceea ce le grupează, nu este forma, desenul — sau planul — formei lor (cu toate că el multiplică planurile pentru a prepara reliefurile), ci este mișcarea lor, și destinul — la pornire imprevizibil — al acestei mișcări. Vedem mai puțin forme separîndu-se unele de altele, și asistăm mai mult la o mișcare unanimă, uniformă, a cărei pauză nu este nici-

odată decît contingentă, a cărei reluare, singură, are un caracter de necesitate. Particulele nu capătă formă decît ca să se vadă dintr-o dată oprite în expansiunea lor, forma nu este nimic altceva decît unitatea accidentală a unui timp de violentă izbucnire. Imaginea nu este imagine decît pentru că este „într-o mică măsură aliată cu spațiul" ; structura fiecărui grup de difuziune este asigurată nu prin determinarea unei figuri, ci printr-un timp, un act de propulsie. *Interior al micimii* — sau, în același an, *Naștere a structurilor* — înalță vizaviul a două forme pe care ne este îngăduit să-l animăm pentru că au avut loc simultan ; două acte distincte de emisie ; ele formează un ansamblu pentru a se afla ca și oprite, în suspensie la marginea unui spațiu pe care n-au avut timp să-l acopere în întregime. Mișcarea este forma informului, ordinea ilimitatului, structura nonstructuratului.

Cîteva dintre ultimele opere propun figuri individualizate, volume cărora le poți face ocolul, și soclul înlocuiește suportul vertical. Kemeny numește una dintre ele : *Studiu pentru o imagine cu patru fețe. Aripi* (1964), *Clopot* (1964), *Cerc* (1965) sînt altceva decît imagini. Kemeny era oare pe punctul de a deveni cu adevărat sculptor, în scopul de a dărui spațiu icoanelor cu două dimensiuni ale pictorului de firme ? Arta aceasta este prea personală ; el zdruncină prea adînc categoriile pentru a ne fi permis să facem ipoteza viitorului de care ne vedem atît de nemilos privați... Notez cu toate acestea că operele sale devin asamblaje de elemente decupate : *Aripi* seamănă cu niște coifuri care ar ascunde adevăratul chip, *Clopot* cu un obraz plin de cicatrici, ciuruit de lovituri, a cărui epidermă ar fi fost jupuită. Dacă aceste volume cheamă, prin joncțiunea dimensiunilor și a fețelor lor, unitatea interioară a figurii, ele îi alungă unitatea suprafeței, starea de liniște. Derma este dezgolită, și identitatea, repetiția pigmentării, a compo-

ziției moleculare, alungă mereu iluzia individualității epidermice, formale. Un relief în fier din 1959 se numea, curios : *Piele de idee*. Ca și ideea, forma este o piele pe care Kemeny, din formă în formă, n-a încetat s-o smulgă.

ANDRÉ MASSON

Cine este Masson ? Un pictor ce nu s-a descoperit pe sine ? Sau un pictor a cărui atitudine a fost întotdeauna atitudinea lui *el însuși* ? Răspunsul se află în tablourile sale juxtapuse.

Opera lui Masson n-a încetat să fie, nici un moment, căutare, orizontul său fiind limita, și imposibilul : o joncțiune a cărei chemare reapare din fiecare aproximație ; ea nu s-a oprit niciodată la satisfacția unei „perfecțiuni". Masson nu este dintre cei ce cred că obiectul lor există pe undeva și că este de ajuns să-l întîlnești și să-l reproduci. Nici dintre cei ce situează acest obiect în subiectul însuși, identificîndu-l unui artificiu gestual căruia îi este de ajuns să-i faci să circule, din vid în vid, semnătura monotonă. Pictorul acesta a fost totdeauna în căutarea unei îmbrățișări — și îmbrățișarea artei, ca și cea a cărnii, este o victorie mereu alungată : moarte și resurecție. În registrul auster, surd, al primelor tablouri (care ne-ar împinge să spunem, dacă n-am lua în considerație decît cromatismul, că acest pictor a mers de la cumințenie la tinerețe, o tinerețe dezlănțuită și sfîșiată) se observă, încă de atunci, cum urcă această maree, această hoardă de semne ce se năpustesc pe pînzele următoare, luminînd într-o străfulgerare multiplele chipuri ale lumii. *Mormînt pe marginea mării* (1924) evocă superficial statismul lui Gris sau al lui Braque : un cer violent, cu nori, volute, loburi de ureche, se scufundă deasupra piramidei nemișcate. Această *Pădure* (din aceeași dată) — ce amintește superficial de Derain — exprimă mai degrabă vîntul decît copacul, mai degrabă seva

rădăcinilor amestecate precum trupurile din *Bacanale* sau din *Masacre* decît templul trunchiurilor de arbori. Masson este pictorul *tresăririi* — tresărire a lucrurilor hărțuite, animate de semne întîlnite din momentul primului gest personal, și niciodată pierdute. Această linie plutitoare, rătăcitoare, înlănțuitoare precum serpentinele de carnaval ce creează dintr-o dată cupluri complice, aceste accente furioase — arcuri, vîrfuri de sprînceană, de talazuri, de creste de conifere, unghii, ciocuri, urme de păsări lăsate pe nisip, traiectorii de trăznet, ierburi și noduri de chiciură, isbucniri de germinații — și pînă la abstracția gestuală a unei pure caligrafii : tot atîtea semne pe care se-ntîmplă uneori să le întîlnești, desfășurîndu-și agilitatea în clipa fugace a unui vid, dar care sînt mai presus de orice o scriitură modificată de tensiunea lor către un sens.

Sînt ele, totuși, scriitura sau provocarea obiectului către care tind ? Vreau să spun că aici linii și culori sînt mai puțin mijloacele expresive ale unei realități pe care ar sugera-o și ar închide-o așa cum altele, nu de mult, au reprezentat-o, cît mai degrabă un fel de incantație, de apel ce o face să înceapă să răsune. Pictorul își plimbă semnele pe pînză precum iubitul mîna pe carnea pe care vrea s-o trezească din somn. Armată de insecte care, de-ndată ce se mișcă cel ce doarme, îl abandonează pentru alte hărțuieli... Lumea nu se instalează pe pînză : dar fosforescența sa, frisonul său se află în fața noastră. Serbări, masacre, furtuni, spasme, migrații de păsări, vîrtejuri, cascade, semnul zboară către transa ce fură semnul, și miturile la care revine Masson arată destul că lumea nu există în ochii săi decît în clipele sacre ale genezei sau ale destrucției. Uneori, semnele se rotesc în jurul lucrurilor fără să le atingă, se-nlănțuie sau se urmăresc lăsîndu-le intacte, pe un alt țărm. Aproape întotdeauna, lumea vibrează precum

carnea plină de iubire, se deschide precum ochiul lovit de lumină — ia foc.

Unitatea este cea a agresiunii care, izbindu-se de o lume multiplă, se colorează, firește, din diversitatea sa. Ceea ce unii consideră drept indecizie a lui Masson, este deschiderea acestei decizii atît de ferme, palma mîinii sale sfîșiate de contrarii. Iată chipuri, trupuri vii, trupuri torturate, închisori, arbori, valuri, pești, păsări. Forme nenumărate și neasemănătoare, dar mereu ținute la distanță — și livrîndu-și mai întîi energia lor comună. Operă dublă, ambiguă, multiplă și una, pentru că este făcută din exhalația lumii sub suflul semnului. Dificilă, de-a curmezișul neliniștită — lumea fiind chemare, obstacol și retragere. Credincioasă și plină, tenacitatea și forța semnului oferind-o lumii nu ca pe o semnătură a artistului, detașată în mijlocul pînzei, ci ca pe însăși mișcarea lucrurilor cufundate în ele, emoția lor.

Această joncțiune a interiorului și a exteriorului, la care abstracția renunță și care le lipsește atîtor altor stiluri, transformînd opera — făcută din iluzie, din expresie sau din impresie — un simplu ecou al exteriorului, o cred exemplară la Masson, care nu vorbește singur, care nu răspunde obiectului, care-l atacă pentru ca să-l facă să-i răspundă.

André Masson, artist de înaltă cultură, care se plimbă în muzee cu același pas ca și în galeriile ce tocmai se deschid, a acordat constant unei îndrăzneli inventive ce, adesea, a fost prima în timp, dimensiunea ce-l așază la un loc cu marii pictori dintotdeauna, în exigenta, în imposibila plenitudine.

VIEIRA DA SILVA

Aceste pînze a căror cea mai mică parcelă a fost utilizată, organizată în vederea unui scop, aceste mari pînze țesute atît de fin : turnuri Babel etajate în care se adăpostește o populație

nenumărată, bibliotecă în care există rafturi pentru toate cărțile, memorie în care se strîng toate amintirile, înregistrate pe cea mai sensibilă scoarță cerebrală, stup cu alveole îndesate, sau prăvălii de negustori de tablouri umplute pînă-n plafon, cercuri acoperite plesnind sub încrengături goale, — le văd la lumina celor care, la mari intervale, ne aduc înapoi spre revărsatul zorilor : cele în care carourile tușei, vrejurile liniei tocmai se nasc în albul revărsat al zilei — luminișuri în pădurea altor pînze, îndepărtîndu-le de noi pentru a le oferi vederii din pragul absenței, distanțîndu-le ca să treacă prin mijlocul lor respirația vidului.

Regăsesc aici * aceste rufe albe întinse între copaci, aceste cîmpuri de zăpadă a căror reverberație luminează pigmentația strînsă a universului, aceste oglinzi aproape virgine în fundul cărora se aprinde viermuiala, forfota — stelară, telurică, urbană — a altor tablouri.

Regăsesc aici o Vieira da Silva așa cum o cunoaștem și o iubim. Cu vocea sa, precum cea a unui poet, a unui muzician — ce-i aparține doar ei. Nu este vorba de o altă serie, de o altă epocă, de o intervenție implicînd ruptură și metamorfoză. Ea n-a încetat să spună ceea ce a început să ne spună ; prea credincioasă sieși pentru a putea schimba locul, nu încearcă să descopere, să anexeze alte teritorii : doar să-l exploreze pe al său.

Dacă rămîne pe locul său, înseamnă fără-ndoială că el nu este epuizat. Cum ar putea să fie ? Cui întreabă din ce este făcut tabloul său, ea răspunde : „Este făcut din tot"... și adaugă : „din tăcere, din rumori... din toate lucrurile pe care le primesc, sau care se depun în fundul năframei mele și pe care o leg de capătul bățului de pelerin. Înghesuite, zgîlțîite de mișcarea mersului, ele se ciocnesc, se sparg, uneori se lipesc la loc, se transformă atît de mult încît mi se întîmplă să nu le mai recu-

* *Expoziția Galeriei Jeanne Bucher, noiembrie 1967.*

nosc atunci cînd, uluită, desfac desaga". Foarte repede, odată executate primele pînze ce transpun obiecte limitate și identificabile (aceasta, nu aceea : și titlul desemnează și închide cu o asigurare relativă : *Lisabona, Eliberarea Parisului, Scala* — în timp ce, pentru tablourile ce urmează, titlurile nu mai sînt decît un punct de sprijin pentru o reverie în care-ți asumi unele riscuri), ea cedează nevoii de a spune tot ce este în ea în momentul în care spune : trecutul cel mai îndepărtat, dar și ceea ce tocmai se adaugă clipei însăși ; lucrul cel mai intim, cel mai puțin formulabil (iată pentru ce nu există nimeni pe treptele scării, în pervazul ferestrei), dar și imaginea exterioară pe care conștiința fără nume (fără alt nume decît al său) o vede în același timp cu toți ceilalți : scara, locuința, strada. Cum să sălășluiești în spațiul acesta strîmt imensitatea aceasta goală, și suprapopulată ? Vieira da Silva contează pe blîndețea sa, pe o apropiere furișă, pe o atingere atît de delicată încît ea speră să dezarmeze pînza, s-o surprindă. Cînd pînza își va da seama că nu mai este intactă, va fi prea tîrziu pentru a mai scăpa : ea îi va aparține. Dealtminteri suprafața albă este amicală, surîzătoare : pictorul crede în bunătate, în armonie ; pentru ce o pînză ar fi mai îndărătnică decît o pisică ? Și pînza se lasă îmblînzită, dar pictorul nu se potolește doar cu atît. El reîncepe.

Pentru că n-a epuizat inepuizabilul, n-a numărat infinitul ? Poate. Guy Weelen a plasat pe bună dreptate opera sub semnul acestor linii ale lui Borges : „Universul (pe care alții îl numesc Biblioteca) se compune dintr-un număr indefinit, și poate infinit, de galerii hexagonale, cu largi fîntîni de aerisire la mijloc... Fațeta poliedrului liberă dă într-un culoar strîmt, care iese într-o altă galerie, identică cu prima și cu toate... Între cele două trece scara în spirală, ce se-nalță și se scufundă dincolo de zare. În culoar, există o oglindă ce dublează cu fi-

delitate aparențele." Prezența unor elemente identice indefinit repetate ; însăși natura lor — scări, etaje, ferestre, alveole, galerii, pereți cu plăci de faianță, poduri, pasarele, apeducte, vitralii sparte : tot atîtea forme ce cuprind conținutul, tot atîtea suporturi, axe purtătoare a formelor variabile și din clipa aceea indiferente ; împărțirea în pătrate, plasa azvîrlită pe aceste elemente : toate acestea par să traducă o voință a sesizării exhaustive ce trece inevitabil prin reducția semnelor. Sîntem deci în semne, și în sintaxa semnelor : în abstract. Foarte departe de abstract, totuși, pentru că licărul unui chip apare la fereastră, se aprind lustre familiare, în fundul galeriilor subterane există cineva, căruia vidul îi retransmite pasul. Cineva ? Cea care a fost prinsă de amețeală, de neliniște, de uimire, în fața perspectivelor infinite... Rîndurile lui Borges nu ne permit cîtuși de puțin să ne imaginăm opera Vieirei. Și iată unde am vrut să ajung : dacă o ia de la-nceput, n-o face pentru că nu și-ar fi epuizat universul, nu pentru a completa, pentru a-și lărgi cîmpul, ci pur și simplu pentru că ea există încă, și că pentru ea nu există existență fără cuvînt. Sub aparențele — cînd o privim de departe, de prea departe — unei picturi a structurii, de geometrie nelocuită, se povestește, zi de zi, cea mai intimă, cea mai sensibilă existență. Nu confundăm „micile sale pătrate" cu o artă recentă ce juxtapune elemente identice pentru a revela — a acuza ? — un statut pur obiectiv al realului. Micile pătrate ale Vieirei sînt rime interioare.

Rime ale memoriei... Dar memoria, ce trage cu sine de foarte departe lungile sale alge marine, nu înseamnă nimic altceva decît viața așa cum se adevărește ea în fiecare clipă. Bine-nțeles, se naște la Lisabona, dar lumina ce intră în atelierul din Paris sau din Yèvre-le-Châtel o prelungește, și o lasă de fiecare dată ca pe puncte de suspensie. Mereu în asemănare cu

ea însăși, opera aceasta atît de fidelă este me-

reu în neasemănare cu ea : neasemănare cu atît mai profundă cu cît este secretă, impalpabilă. Memorie oferită prezentului, învîrtindu-se imperceptibil ca și pămîntul. Și este același glob, după latitudini și ore diferite : sînt aceleași fructe, ce se coc odată cu anotimpul. Maturație a vieții căreia îi răspunde maturația picturii — cu o autoritate și cu o delicatețe ce cresc.

Sub ochiurile acestei plase, ce pare a garanta echilibrul se zăresc agitîndu-se încetișor, încrucișîndu-se, culorile și liniile. Pînza de păianjen se curbează sub picătura de apă, fațetele se animă și se construiesc sub bătaia vîntului. Uneori se ridică un suflu baroc, pictura ia parte la costumația roșie a furtunii, rafalele de ploaie ale transversalelor se prăvălesc deasupra răbdătorului edificiu vertical. Rar. Aici, violența furtunii este dezorientată. Și totuși, lumea aceasta strînsă, închegată, construită, nu încremenește niciodată în siguranța unui echilibru. Este marcată întotdeauna de fragilitatea efemerului. Dar fragilitatea aceasta este mai degrabă cea a unei nașteri decît a unei treptate dispariții. Am avut impresia că zăresc în unele pînze în care doar segmente scapă de o ceață invadatoare, ramuri de care mai atîrnă încă lumina. Mă înșelam. Noaptea, și ea dezvăluie formele pe care le ascunde : noaptea urbană, portuară, punctată de focuri, noaptea care, în această mare pînză neagră și tainic învăpăiată, coboară din fișiile cerului de ardezie în timp ce urcă etajele ale căror porți, toate, dau spre comori de umbre și de raze de lumină. Dacă o absență dă tîrcoale în permanență, ea este mai degrabă a lucrurilor ce nu sînt încă decît a lucrurilor retrase. Eșafodajele cele mai calculate vibrează precum o suprafață de apă veșnic mișcătoare ; se sustrag împărțirii lor în pătrate, elementele își amestecă contururile, se schimbă între ele, se îndoaie unele în altele. Și este întotdeauna crepusculul dimineții — chiar în inima nopții — atunci cînd steaua și geamul ferestrei, ramura și pavajul tremură să se ivească.

NOTA EDIȚIEI FRANCEZE

Anumite pagini din *Ingres și linia secundă* reproduc textul cărții despre Ingres din colecția *Le Goût de notre temps* (editor, Albert Skira)

*

Soarele de cerneală este prefața la *Victor Hugo desenator* (Ed. Minotaure, 1963)

*

Măsura lui Picasso este un capitol din *Picasso*, lucrare colectivă, din colecția *Génies et Réalités* (Hachette, 1967)

CUPRINS

I

	Pag.
SUBIECTUL ARTEI	7
NOTA TIMPULUI	30
BAUDELAIRE ŞI PREZENTUL	38
DE LA O ARTĂ LA ALTA	53
OCHIUL SĂLBATEC	58

II

INGRES ŞI LINIA SECUNDĂ	64
GÉRICAULT ŞI ACCELERAREA MORŢII	75
SOARELE DE CERNEALĂ	81
VAN GOGH ŞI SACRUL	104
PROIECTUL LUI FERNAND LÉGER	114
MĂSURA LUI PICASSO	123
BALTHUS SAU DALELE VENEŢIEI	142
SUITĂ DESPRE JEAN DUBUFFET	155

III

PENTRU :

Kandinsky	180
Braque	185
Rouault	187
Bissière	191
Giacometti	195
Kemeny	201
André Masson	206
Vieira da Silva	208